حاجتنا إلى المؤتمر ملحة

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

أصبحت حاجتنا نحن المثقفين المصريين إلى مؤتمر نناقش فيه قضايا العمل الثقافى بوجوهه المختلفة حاجة ملحة. وقد سبق لى أن كتبت فى هذا الموضوع أكثر من مرة. وفى المناقشة الأخيرة التى دارت بينى وبين الأستاذ **فاروق حسنى** وزير الثقافة أمام الجمهور فى معرض القاهرة الدولى للكتاب، وشارك فيها الأستاذان **لطفى الخولى وأنيس منصور**، عدت إلى موضوع المؤتمر فشرحت حاجتنا الملحة لعقده.

والمؤتمر الذى أدعو له ليس منبرًا للخطابة، أو مجالاً لخلط الأوراق الشخصية، أو فرصة تسنح لتصفية الحسابات الشخصية، وهى المحاذير التى يخشى بعض المسئولين أن ينزلق إليها أى اجتماع موسع، ولهذا يصرفون النظر عنه أو يؤجلون عقده إلى أجل غير مسمى. وإنما أدعو إلى مؤتمر نعدُّ له على مهل، فنعين المسائل التى سيتعرض لها. ونكلف القادرين على بحثها بتقديم أوراق مكتوبة فيما نكلف آخرين من المشاركين بمناقشتها، فتكون لدينا عن المسألة الواحدة وجهات نظر مختلفة، فضلاً عن المعلومات التفصيلية التى يجب أن توفرها وزارة الثقافة للمشاركين حول تطور العمل الثقافى وأوضاعه الراهنة فى كل المجالات التى تشرف عليها الوزارة.

أعتقد أن مؤتمرًا للمثقفين يُعَدُّ له على هذا النحو، وتتوفر له هذه الضمانات، سوف ينتهى إلى نتائج ننتفع بها جميعًا، وتنتفع بها وزارة الثقافة بالذات، لأنها أحوج الجميع إلى

المعلومات الدقيقة، وإلى الرؤية الشاملة، إذ هى المسئولة عن اقتراح السياسة الثقافية التى تلبى مطالب مختلفة، وتراعى اعتبارات فنية وعملية لا تستطيع عين واحدة أن تحيط بها.

كيف نُقَيِّم إنتاجنا الثقافى، ومعلوماتنا نحن المشتغلين بالثقافة قليلة تنقصها الدقة والشمول؟

نحن لا نملك بيانات أو إحصاءات حول القراءة فى مصر. وأنا على سبيل المثال أعرف أكثر الكتب الفرنسية توزيعًا فى العام الماضى، وأعرف عدد الفرنسيين الذين يملكون مكتبات فى منازلهم، وأعرف متوسط عدد الكتب التى يقرأ فيها أصحاب هذه المكتبات، وأعرف نسبة الذين يقرأون فى الأدب إلى الذين يقرأون فى السياسة والتاريخ، وأعرف الخط البيانى الذى اتخذه هذا النشاط فى فرنسا، لكنى لا أعرف أى شىء حول هذا النشاط فى مصر.

تصلنى بالطبع شذرات ومعلومات متفرقة حول القراءة والقُرَّاء، لكنى أفتقر أنا وغيرى إلى المعلومات التى تُساعد على تكوين فكرة دقيقة حول القراءة فى مصر، كيف تسير؟ وإلى أين تمضى؟ وما هى المشاكل التى يواجهها القُراء المصريون؟ وكيف نشجع القراءة وننميها كمًا وكيفًا؟.

ARCHIVE

نحن نعرف أن متوسط عدد النسخ التى يوزعها الكتاب المصرى الناجح حوالى ثلاثة آلاف نسخة (هذا رقم تقريبى لا أقطع بصحته). ونعرف فى المقابل أن المصريين القادرين على القراءة يعدون بعشرات الملايين، أو على الأقل بعشرات الآلاف، إذن لماذا كان متوسط توزيع الكتاب متدنيًا إلى هذا الحد؟

هناك أسباب عامة نعرفها، تجعل عدد القراء الفعليين محدودًا بالقياس إلى عدد القادرين على القراءة. قلة قرائنا تعود إلى أسباب أخرى تقع فى إطار المسئولية التى نضطلع بها.

ما هو سبب هذا التدنى؟ ارتفاع أسعار الكتب؟ انخفاض ستواها؟ انخفاض مستوى القراء؟ أسباب عملية تتعلق بطرق الإعلان عن الكتاب وتوزيعه؟

لكن المعلومات التى تصلنا متضاربة. فمتوسط توزيع الكتاب كما رأينا ثلاثة آلاف نسخة، لكن بعض الكتب القيمة التى صدرت فى سلسلة مكتبة الأسرة أعيد طبعها مرات، ووزع منها ثلاثمائة ألف نسخة كما أعلن الدكتور **سمير سرحان**.

هل أخضعنا هذه المعطيات المختلفة للدراسة، لنعرف شروط الإقبال على هذه السلسلة، وننتفع بها فى وضع سياسة للنشر تقوم على أسس متينة ومبادئ واضحة؟

والأمر كذلك بالنسبة لنشاطنا فى بقية المجالات. ما الذى نعرفه عن نشاطنا المسرحى؟

لقد قرأنا ما نشر فى الصحف حول لقاءات السيد **وزير الثقافة** برجال المسرح المصريين، فسمعنا عن انفعالات صاخبة لم نجد فيها ما يساعد على تصور أوضاع المسرح المصرى أو التفكير فى مستقبله.

سمعنا أن خسائر مسارح الدولة ضخمة، هل تقتصر الخسارة على المال؟ أم تتعدى المال إلى الفن وإلى الجمهور؟

أعنى، هل يكون سبب الخسارة أن مسارح الدولة تقدم عروضاً جيدة لجمهور واسع يدفع فى مشاهدة العرض ثمناً لا يغطى تكلفته؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن كان الأمر كذلك فمسارح الدولة لا تخسر، لأنها إنما أُنشِئَتْ لتقدم العروض الجيدة للجمهور بأسعار فى طاقته، ولو تحملت ميزانية الدولة ما يكون من فرق بين تكلفة العرض وحصيلة الشباك.

والمسرح المصرى لن يكون أسعد حظاً من المسرح اليونانى الذى كان منشأة من منشآت الدولة أقيمت لتثقيف الأثينيين والترويح عنهم، ومن ضمنهم العبيد وبنات الهوى الذين كان يحق لأحدهم أن يدخل المسرح لقاء أجرة ضئيلة لا تزيد عن أوبولين، وهى عملة أثينية قديمة لا تزيد عن عشرين مليماً، فإذا لم يستطع الراغب فى مشاهدة العرض أن يدفع هذه الأجرة دفعتها له الدولة بشرط أن ينفقها فى مشاهدة المسرح لا فى أى غرض آخر.

أم أن مسارح الدولة تخسر لأنها تقدم عروضاً أعلى مستوى من أن يتذوقها الجمهور؟

أم يكون السبب العكس، فالجمهور أعلى مستوى مما يقدمه رجال المسرح؟

الواقع الملموس أن الجمهور المصرى جمهور ذكى صادق الانطباع، وأنه لم يبخل على أى عرض جيد بإقباله وحماسته. وها هى عروض دار الأوبرا شاهدة على وجود هذا الجمهور الواسع المثقف الذى أهملته مسارح الدولة، ولم تحترم ذوقه ولم تعترف بذكائه.

وهل يملك الجمهور دليلاً يساعده على دخول المسرح؟

أنا شخصيًا أجد صعوبة شديدة فى التمييز بين ما يقدمه كل مسرح من مسارح الدولة، فلا أعرف أيها المختص بتقديم التراث، وأيها المختص بتقديم التجارب الجديدة، وأيها المقصور على الكبار، وأيها المفتوح للمبتدئين؟

ولقد شاهدت عروضًا تقدمها بعض المسارح التجارية، فلم أجد فرقًا بينها وبين ما تقدمه مسارح الدولة، سوى أن عروض المسارح التجارية أكثر جاذبية من عروض مسارح الدولة التى انفض عنها الجمهور.

هنا أيضًا نحن محتاجون للمعلومات، ومحتاجون لتحليل هذه المعلومات، والخروج منها بنتائج صحيحة نجعلها أساسًا لسياسة تستعيد بها مسارح الدولة ازدهارها ونجاحها.

والأسئلة كثيرة حول نشاط المكتبات، والمتاحف، وقاعات عرض الصور والتماثيل، وقصور الثقافة، والآثار، فمعلوماتنا عن هذا كله أقل من القليل.

وهناك أسباب أخرى تدعو إلى عقد المؤتمر الذى ألح فى الدعوة له، سأعود إلى شرحها فى الأعداد القادمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراد وهبة

الإبــــــداع وســـلام العـــالم

فى عام ١٩٤٥ انعقد أول مؤتمر عن «سلام العالم» بباريس. وفى الجلسة الافتتاحية قال فردريك جوليو كورى: «لقد التقينا هنا لا للدعوة إلى السلام، ولكن لفرض السلام على تجار الحروب». فى هذه العبارة ثمة إشكاليـــة وهى أن الســلام ينطوى على نقيضه وهو الحرب.

والسؤال إذن:

هل فى الإمكان فرض السلام من غير حرب؟

وفى التاسع من شهر يوليو عام ١٩٥٥ انعقد مؤتمر صحفى وجّه فيه برتراند راسل نداءً للدفاع عن حق الجنس البشرى فى الوجود . وقد أطلق على هذا النداء فيما بعد «منفستو أينشتين - راسل» وقد اعتمد هذا المنفستو أعظم علماء العالم . جاء فيه مايلى:

«فى هذا الظرف المأساوى الذى تواجهـه البشرية نشعر بأن على العلماء الالتقاء فى مؤتمر، وإعلان المخاطر الناتجة عن تطور أسلحة الدمار الشامل ، والدعوة إلى ثورة فى ضوء ما هو مكتوب فى الملحق المرفق بالمنفستو . ونحن ، فى هذا الظرف ، لا نتكلم من حيث إننا أعضاء فى أمة ما، أو فى قارة ما ، أو فى عقيدة ما، ولكن من حيث إننا أعضاء فى الجنس البشرى الذى هو مهدَّد فى وجوده».

فى هذا المنفستو ثمة إشكاليتان . إحداهما تكمن فى أن العالم مسئول عن احتمال حدوث دمار شامل ، ولكنه مســئول أيضــاً عن إحداث ثورة تجنبنا هذا الدمــار الشامل.

والسؤال إذن:

هل فى إمكان العالِم إحداث ثورة من غير أن يكون سياسيًا؟

تبقى بعد ذلك الإشكالية الأخرى وتقوم فى أن على العالِم ألا يلتزم عقيدة ما، أو أمة ما لكى يكون عضوًا فى الجنس البشرى.

والسؤال إذن:

هل فى إمكان العالِم الاكتفاء بأن يكون عضوًا فى الجنس البشرى.

لدينا إذن ثلاثة أسئلة ناتجة من ثلاث إشكاليات وتنطوى على ثلاثة مفاهيم: السلام والثورة والجنس البشرى، يمكن صياغتها فى العبارة التالية:

«يقوم الجنس البشرى بثورة لفرض السلام»

والسؤال إذن:

كيف؟

نجيب عن هذا السؤال بإثارة أسئلة ثلاثة:

ما الثورة؟

مَنْ هو الجنس البشرى؟

ما السلام؟

الثورة، فى رأيى، تغير جذرى يجسِّد وضعًا قادمًا بديلاً عن وضع قائم. والوضع القادم رؤية مستقبلية من إبداع العقل، ومن ثم فالعقل مبدع. وإذا كان العقل مبدعًا لزم أن يكون الإبداع محورًا لمنطق هذا العقل. ومن هذه الزاوية يمكن تأسيس منطق جديد هو منطق الإبداع. وعلينا بعد ذلك تحديد مقولاته وهى أربع: التجريد والعلاقة والغاية والزمن.

مَنْ هو الجنس البشرى؟

إنه يتميز بالعقل.

والسؤال إذن:

كيف يعمل؟

إن العقل لا يدرك الوقائع من حيث هى كذلك لأن إدراكه يحدث تأثيرًا فى الوقائع بحيث يمكن القول بأنه لايدركها وإنما يؤولها. بيد أن هذا التأويل ليس محصورًا فى المجال النظرى بل يمتد إلى الممارسة العملية استنادًا إلى تعريفنا للإبداع من حيث هو «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع». والعقل، هنا إيجابى أى له دور فعال فى تأسيس المعرفة. وهذا على الضد من سلبية العقل عند كل من **ديكارت ولوك وهيوم**. فالأفكار الصادقة، عند **ديكارت**، هى الأفكار الفطرية التى ليست مستفادة من الأشياء ولا مركبة من الإرادة، وإنما هى فى عقل الطفل على نحو ما هى فى عقل الراشد. والعقل، عند **لوك**، لوح مصقول لم يُنقش فيه شىء، وأن التجربة هى التى تنقش فيه المعانى والمبادئ جميعًا. وكذلك العقل عند **هيوم**. إنه سلبى، لأنه لا يحضر فيه سوى انطباعات حسية. يقول فى مفتتح كتاب الطبيعة الإنسانية: «إن إدراكاتنا برمتها على ضربين متمايزين: انطباعات وأفكار، ولا تباين بينهما إلا فى الحيوية»، بمعنى أن الأفكار ليست إلا انطباعات حسية باهتة.

وكان فى إمكان **كانط** مجاوزة كل من **ديكارت ولوك وهيوم** لو أنه طوّر السمة الفاعلة للعقل، ولكنه اكتفى بالكشف عنها فى بداية بناء مذهبه، وليس فى مذهبه برمته. وسبب هذا الاكتفاء مردود إلى «القبلية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملازمة لكل من ملكة الحساسية وملكة الفهم. فلكل من حدوس الحساسية ومقولات الفهم قبلية وكلها موظفة لتنظيم عالم الظواهر ليس إلا. ومع ذلك فثمة إيجابية هنا وهى أن هذا التنظيم هو من شأن العقل، وبالتالى فإن العقل لم يعد فى حاجة إلى سلطة خارجية، وأن صراعه مع الطبيعة ومع الأنسقة الاجتماعية محكوم بالعقل.

فى هذا الإطار نبحث عن جواب للسؤال الثالث:

ما السلام المرتقب؟

هل يمكن الجواب بأنه النافى للحرب؟

وإذا كان الجواب بالإيجاب فالسؤال إذن:

ما الحرب؟

إن الحرب تستند إلى مفهوم «صورة العدو» وصورة العدو مرتبطة بالمحرم.

والسؤال إذن:

ما هو أصل المحرم؟

المحرم هو مطلق تحول إلى نسبى. ونسبية المطلق تعنى أنه قد أصبح محدودًا فى حين أنه، بحكم طبيعته، لا محدود. ولهذا فإن هذه المحدودية للمطلق تفضى بالضرورة إلى ابتداع مطلق آخر، ومن ثم تنشأ عداوة بين المطلقينْ. ويترتب على ذلك أنه إذا أردنا التخلص من الحرب علينا التخلص من صراع المطلقات، أو بالأدق، من تحويل المطلق إلى نسبى.

كيف؟

إن مفهوم المطلق مرتبط بمفهوم الحقيقة المطلقة.

ولهذا فالسؤال: هل فى إمكان الجنس البشرى اقتناص الحقيقة المطلقة؟

إن كانط مرشد لنا فى الإجابة عن هذا السؤال فى تمييزه بين اقتناص الحقيقة المطلقة، والبحث عن اقتناص هذه الحقيقة. والجنس البشرى ليس فى إمكانه إلا البحث دون الاقتناص. فتوهم اقتناص الحقيقة المطلقة يفضى إلى الوقوع فى الدوجماطيقية بينما البحث عن اقتناص المطلق يمنع الإنسان من الوقوع فى الدوجماطيقية.

والسؤال إذن:

مَنْ المسئول عن ابتداع الدوجماطيقية؟

إنها السلطة الدينية المدعمة بعلم العقيدة. ومهمة هذا العلم منع المؤمنين من الانحراف عن «الدوجما». وإذا حدث الانحراف اتُهم المؤمن بالهرطقة والكفر والزندقة. ومن ثم فإن أى تأويل جديد للدوجما ممتنع. وإذا كانت الجدة ملازمة لمنطق الإبداع فعلم العقيدة إذن نافٍ لهذا المنطق.

والسؤال إذن:

ما هو منطق الإبداع؟

فى عام ١٩٣٠ أصدر **سبيرمان** كتابًا بعنوان «العقل المبدع». يُعد أول كتاب يحاول تأسيس منطق للإبداع يستند إلى ثلاثة مبادئ:

المبدأ الأول هو مبدأ إدراك الخبرة، أى معرفة الإنسان لخبرته الذاتية ومن شأن هذه المعرفة الذاتية أن تجعلنا على وعى بمشاعرنا. بيد أن ثمة ثغرة فى هذا المبدأ وهى أنه يمنع الذات من مجاوزة ذاتها، ذلك أن هذا المبدأ تقرير للخبرة الذاتية ليس إلا.

والمبدأ الثانى هو مبدأ العلاقات بمعنى أنه إذا كان لدى الفرد موضوعان فى إمكانه إدراك العلاقة بينهما على أنحاء شتى. بيد أن **سبيرمان** نفسه كان متشككًا فى النظر إلى هذا المبدأ على أنه مبدأ يفضى إلى الإبداع لأنه يستند إلى ترديد خبرة سابقة.

الوضعية المنطقية. وهذا المبدأ لا يبرر الإبداع لأن الإبداع لا يمكن أن يكون محصورًا فى المعطيات الحسية. وتاريخ العلم يدلل على صحة رأينا. مثال ذلك: نظرية النسبية عند **آينشتين**. فقد ساد مفهوم الزمان المطلق والمكان المطلق، عند **نيوتن**، فى الفيزياء نظريًا وعمليًا لعدة قرون.

ثم جاء **آينشتين** وتشكك فى طبيعة الزمان والمكان، ومن ثم حدث تشويش على البناء التحتى للفيزياء. ومن أجل إزالة هذا التشويش أعاد **آينشتين** صياغة البناء التحتى صياغة جذرية. وهذه إحدى صور الإبداع التى تستند إلى الشك فى الدوجماطيقية التى سادت فيزياء **نيوتن**، أو بالأدق، الشك فى الحقيقة المطلقة التى انتهى إليها **نيوتن**.

وصورة أخرى من صور الإبداع نتجت من تناقض خفى كامن فى النظريات القائمة. مثال ذلك: مصادرة التوازى عند **إقليدس** والتى تقرر أنه من نقطة ما يمكن رسم خط واحد فقط موازٍ لخط مستقيم. وهذه المصادرة تبدو لأول وهلة وكأنها واضحة بذاتها. ومع ذلك فثمة تناقض كامن فى هذه المصادرة لأنها تنطوى على مفهوم اللامتناهى. فالقول بأن الخطين المتوازيين لا يلتقيان عند نقطة محددة يناقض تعريف **إقليدس** للخط المستقيم وهو أنه أقصر مسافة بين نقطتين. ومعنى ذلك أن الخط المستقيم له طول محدد. ويخبرنا تاريخ الرياضيات أن مشاهير الرياضيين، ابتداء من **برقلس** حتى **جاوس**، قد حاولوا عبثًا حل هذه الإشكالية.

ولكن مع الوقت نشأ تحول جديد عندما قيل إن هذه المصادرة يمكن الاستغناء عنها وذلك بتأسيس هندسات جديدة هى الهندسة اللاإقليدية. ونخلص من ذلك إلى أن الكشف عن التناقض يفضى إلى ابتداع نظرية جديدة. ولهذا فإن المنطق الصورى لا يصلح أن يكون مولداً للإبداع لأنه يستند إلى مبدأ عدم التناقض الذى قد تحول إلى حقيقة مطلقة وعندئذ فإذا قيل عن نظرية إنها صادقة امتنع التفكير فى نقيضها وهذا الامتناع مردود إلى السمة الأنطولوجية لمنطق **أرسطو** من حيث إنه يستند إلى «الماهية» أو بالأدق إلى ما هو ثابت ودائم بيد أن التغير سمة ملازمة لتطور الحضارة الإنسانية، وبالتالى ليس مبرراً الاكتفاء بالمنطق الأرسطى وقد كان فأسس **هيجل** منطقا جديداً يرفع التغير إلى مستوى التناقض فيرى أن الوجود ينطوى على اللاوجود. ومعنى ذلك أن منطق **أرسطو** ليس صالحاً لأنه يستند إلى الوجود دون اللاوجود، ومن ثم لابد من تأسيس منطق جديد يستند إلى مبدأ التناقض، وليس إلى مبدأ عدم التناقض إلا أن **هيجل** طبق مبدأ التناقض على المطلق فى تطوره فانتهى إلى تطابق المطلق مع ذاته فى نهاية المطاف فتوقف الديالكتيك، وتوهم **هيجل** أنه اقتنص الحقيقة المطلقة وبذلك تساوى المنطق الأرسطى مع المنطق الهيجلى بسبب توهمنا اقتناص الحقيقة المطلقة وتاريخ العلم، كما أوضحنا، هو على الضد من هذا الوهم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسؤال إذن :

هل من المشروع إقامة علاقة جوهرية بين العقل والحقيقة؟

جوابي بالسلب لأنه إذا كان اقتناص العقل للحقيقة المطلقة غير مشروع لزم القول بأن اقتناص العقل للحقيقة النسبية هو أيضاً غير مشروع، لأن الحقيقة، بحكم طبيعتها، مطلقة وليست نسبية، ثم هي كذلك بحكم علاقتها العضوية بالمطلق.

وإذا كانت الحقيقة المطلقة حقيقة دوجماطيقية كان قدامى الشكاك اليونانيين على حق فى مبدئهم القائل بأن «كل حجة تقابلها حجة أخرى مضادة لها» ويلزم من هذا المبدأ أننا نقف عند نقطة يمتنع عندها الانزلاق إلى الدوجماطيقية [٢] وهكذا تكون الدوجماطيقية على علاقة عضوية بمفهوم الحقيقة فإذا أردنا التحرر من الدوجماطيقية علينا التحرر من مفهوم الحقيقة.

والسؤال اذن :

ما البديل؟

فى مقدمة كتاب «فلسفة الحق» يقول هيجل :

«أن نفهم ما هو موجود ـ هذه هى مهمة الفلسفة.. وان نقر بان العقل هو وردة فى صليب الحاضر، ومن ثم نستمتع بالحاضر فهذه هى البصيرة التى تصالحنا مع ما هو واقعى [٣] .

من هذا النص نخلص إلى نتيجة مفادها أن العقل على علاقة أفقية مع الواقع فى حين أن علاقة العقل بالواقع هى علاقة رأسية بمعنى مجاوزة العقل للواقع من أجل تغييره والتغيير، هنا، يعنى ابتداع علاقات جديدة ومن ثم فالعقل محكوم عليه بالإبداع إلى الحد الذى يمكن أن نقول فيه إن العقل مبدع بطبيعته.

والسؤال إذن :

ما هو منطق الإبداع؟

تحديد هذا المنطق من تحديدنا للإبداع وهو «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع[٤]»، أو بالأدق تغيير الوضع القائم بفضل وضع قادم والوضع القادم رؤية مستقبلية ومعنى ذلك أن المستقبل كامن فى الإبداع، وأن المستقبل له الأولوية على الحاضر والماضى وبسبب ذلك أننا نتحرك من المستقبل وليس من الماضى والمستقبل محكوم بالغاية، وبالتالى فالفعل غائى والغائية مطروحة فى المستقبل وبالتالى فالفعل مستقبلى وإذا كان الفعل كذلك فهو إذن رمز على النفى لأنه ينفى الوضع القائم ولكنه أيضاً رمز على الإيجاب لأنه يجسد وضعاً قادماً هو «علة» تغيير الوضع القائم ومعنى ذلك أن العلة مطروحة فى المستقبل، وبالتالى فإنها لن تتحقق ولكنها فى الطريق إلى التحقق [٥] وهكذا تكون الحرية كامنة فى المستقبل، وبالتالى كامنة فى الإبداع والمحرمات الثقافية هى التى تحد الحرية لأن هذه المحرمات هى علة مطلقة الثقافة وعندئذ يكون التناقض بين الثقافة المطلقة (دوجما) والإبداع.

والسؤال

إذن:

ما العلاقة بين منطق الإبداع وسلام العالم؟

ونجيب بسؤال :

لماذا سلام العالم بالذات؟

لأن العالم مهدد بالفناء بسبب ما يسمى بـ «حرب النجوم» التي بدأ الإعداد لها في الثمانينيات في عهد **رونالد ريجان** وبتدعيم الأصولية المسيحية بزعامة «الغالبية الأخلاقية» التي يقودها القس **چيري فولول**، وذلك من أجل أن يكون لأمريكا الحق في التحكم في الفضاء وهنا ثمة إشكالية جديدة كامنة في الثورة العلمية والتكنولوجية فهذه من ثمار التنوير في حين أنها مستخدمة من أجل تدمير العالم، وبالتالي فإن تجنب تدمير العالم يستلزم الدعوة إلى سلام العالم.

ولكن كيف؟

ليس استناداً إلى تعريف الإنسان بأنه حيوان اجتماعي أو حيوان سياسي ولكن إلى تعريفه بأنه حيوان مبدع، لأن التعريف الأول يحد من مجال الإبداع وسبب ذلك مردود إلى العلاقة العضوية بين الضبط الاجتماعي والسياسي من جهة والمحرمات الثقافية التي تولد صورة العدو من جهة أخرى ونخلص من ذلك إلى أن التعريف الأول يفضي إلى ضرورة الحرب بينما التعريف الثاني يفضي بالضرورة إلى نفي الحرب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(1) C. Spearman, Creatire Mind, London, Nisbet & Co. LTD., 1930.

(2) Sextus Empiricas, Scepticism, Man & God, ed., Philip Hallie, Avatar Book, Indiana, 1985, p. 35.

(3) Hegel, Philosophy of Risht, trans., T. M. Rnox, Oxford: Oxford Univ. Press, 1942, p.11.

(٤) مراد وهبة، فلسفة الإبداع، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٥١.

(٥) مراد وهبة، مستقبل الأخلاق، الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٢٨، ١٢٩.

ليس يؤلمني أيُّ شيء
ليس يوجعني أحد..

١ - وجه المرآة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١

كلُّ شيءٍ على ما يُرام حبيبي
أنتَ في المقعدِ المجاورِ منّي
وَأنا أحتسي منْ يديك،
عَصيرَ العنبْ

والمساءُ الظليلُ يُراشقنا بالأغاني
ويَصرفُ عنّا التعبْ

كلُّ شيءٍ على ما يُرامُ حَبيبي

نجولُ هنا وهناك طليقيْن،
ما منْ هُمومٍ
وما منْ عُيونٍ،
تُرافقُ تجوالنا في المتاحفِ عَصراً
لتشعلَ منْ بعدُ نيرانَها في الخشبْ

كُلُّ شيء، عَلى ما يُرامُ حَبيبي
الحمامُ على الشُرفاتِ،
المحبّونَ في نُزهةٍ،
والمقاهي تعجُّ بِزُوّادِها
والحياةُ ذهبْ

كلُّ شيء عَلى ما يُرامُ حبيبي
غيرَ أني وحيدٌ تماماً
كَعودِ القصبْ.

ب

كُلُّ شيء، عَلى ما يرامْ
يُشرقُ الصبحُ منْ شُرفتي
سَلِساً، ناعماً كالرخامْ
لا كَوابيسَ بالأمسِ، أو

قلقاً هدّني يا حبيبي
وعكّرَ صَفوَ المنامْ

ليسَ يُؤلمني أيُّ شيءٍ
ولا خجلي صامتاً
أو قليلَ الكلامْ
ليسَ يُوجعُني أحدٌ
أو تُغيظُ دَنيّ
مركباتُ الظلامْ

ألزهورُ التي اخترتُها في طريقِ المطارِ
مساءَ الخميس،
ونحنُ نشقُّ الزِّحَامْ

لمْ تَزلْ يا حَبيبيَ يانعةً
وتثيرُ الغرامْ
كلُّ شيءٍ هنا
كلُّ شيءٍ بخيرٍ:
بقايا الشرابِ الذي ما
أتينا عليه،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بَهاءُ الخريفِ،

هبوبُ الرذاذِ الخفيفِ،

وَحزنُ الهلالِ الموشّى بقطنِ الغمامْ

لاتصدّقْ أنينى وَلا

تَلتَفِتْ للمِلامْ

كُلُّ شىءٍ عَلى مَا يُرامْ

وَالذى قُلته عن مَرضىَ يا حَبيبى

وَعن وَحشتى فىِ غيابِكَ،

محضُ كَلامْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كُلُّ شىءٍ حَبيبى،

كُلُّ شىءٍ عَلى ما يُرامْ

(لندن ٢١/ ١٠/ ١٩٩٦)

٢. ظهر المرآة

كُلُّ شىءٍ حَبيبى هُنا يَتداعى

أنتَ مُشتبكٌ بالخيوط الغريبةِ عنّى

وَأنا أكتسى بيديك،

رُؤىً وَشِراعا

وَالمساءُ النَحيلُ، المساءُ الذى لاعَزاءَ،
يَمرُّ ضِياعا

مَطرٌ فوقَ بَرلينَ،
أنتَ هناكَ، تُحدّثنى كلَّ يومٍ،
وَتشهدُ ما جدَّ فى سورِ بَرلينَ،
تَسألنى فى الهواتفِ عنْ صِحّتى وجحيمى
وَأهفو عَلى البُعد،
أهفو إليكَ التياعا
كُلُّ شىءٍ هُنا يَتداعى
ألحمامُ كسيرُ الجناح،
المحبّونَ نهبُ الرياح،
المقاهى تضجُّ مقاعدُها بالفراغ،
وَتخبو شُعاعا
لاتُصدّقْ نَشيدَ الرضا يا حبيبى
عناقيدُنا تذبلُ الآنَ،
وَالوقتُ صارَ مَشاعا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب

كُلُّ شَيءٍ هُنا يَتَداعى
كُلُّ شيءٍ على حَالِهِ مثلُ حَالي
وَسيرةُ يومي كما أنتَ تعرفُ.

عندَ الصَباحِ أقومُ إلى قَهوتي
وَأعالجُ بعضَ الحنينْ
في القراءةِ حينًا،
وفي الصمتِ حينْ
الظهيرةُ أمشي قليلاً قُبيلَ الغداءْ
أحتسي بيرةً
وَأدخّنُ أكثرَ منْ عَادتي
أدّعي أنّ وقتي عَلى ما يُرامْ،
وَروحي حَزينْ
كُلُّ شيءٍ حبيبي هنا يَتَداعى
وَيُسلمني لِلشجارِ الدَفينْ

المسَاءْ
أتجوّلُ حتى العَياءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَأترك لي أنْ أغنّي
وَأعطي شَبيهي مفاتيحَ قلبي
ليَفصحَ عنّي
وَيعكسَ هَذا الرّنينْ
كُلُّ شيءٍ على حَالِهِ مثلما كانَ،
كَهفي، وَخَوفي،
وَحتفي المُبينْ

ليسَ مَائي وَفيرًا ليسترني، أو
ليكسو عَراءَ السّجينْ
ألنداءُ الأخيرُ تأخّرَ جداً
وَصارَ لزاماً علينا الوقوفُ لنقرأَ
وَجهَ الزّمانِ الضنين

كُلُّ شيءٍ هُنا يَتَداعى
كُلُّ شيءٍ حبيبٍ طَعينْ

لندن ٢٢/ ١٠/ ١٩٩٦

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

التلقيح الثقافى
بين الأديان والأيديولوجيات

ميلاد حنا

طوال سنى الانشغال السياسى والثقافى الحث - وتلح - علىَّ أسئلة محورية، منها : لماذا استمرت المسيحية القبطية فى مصر متعايشة مع الإسلام بينما اختفت المسيحية (وفى أحيان أخرى اليهودية) فى الكثير من دول العالم العربى والإسلامى؟

وكانت هناك تفسيرات شتى بعضها يستند إلى حقائق علمية، والبعض الآخر يتضمن حلولا «تلفيقية» تبغى دعم إبقاء هذا التعايش فى عالم تضطرب فيه الأمور بسبب الصدام بين السلالات أو الأديان أو المذاهب فى مواقع شتى من العالم هذا سؤال أول.

أما السؤال الثانى ظهر نتيجة متابعتى للتغيرات الثقافية فى منطقة أمريكا اللاتينية فى النصف الثانى من القرن العشرين بما تحمل من امتزاج وتفاعل تم بين حركة التحرر الوطنى مع الماركسية من جانب وبين تنظيمات وفكر الكنيسة الكاثوليكية من جانب آخر، ونتجت عن ذلك حركة ثقافية فكرية جديدة بين أساقفة وقساوسة ورهبان الكنيسة الكاثوليكية، توسعت حتى صارت حركة شعبية سميت بـ «لاهوت التحرير»، ونتيجة ذلك ألح علىَّ السؤال فى أمريكا اللاتينية وهى بشكل عام جزء من العالم الثالث وتعانى من مشاكل الفقر والتخلف، وكيف أنها لا تختلف كثيرا عن دول العالم العربى والإسلامى - بحيث أنضجت «لاهوت التحرير» هناك ولكن شيئا مماثلا لم يظهر فى أى من دول العالم العربى والإسلامى، بل على النقيض ظهرت حركات فى اتجاه معاكس سميت أحيانا بـ «الإسلام السياسى» أو «الإسلام الأصولى» توصف وترتبط بظاهرة التطرف والعنف، مما أثار حوارا و «شجارا» حادا على الصعيد العالمى، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى مناقشة نظرية لتعليل الظاهرة بحثا عن تطوير الأمور إلى الأفضل فى المستقبل.

هذا المقال جزء من كتاب جديد يصدر هذا الشهر

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

فقرات من ورقة صموئيل هانتجتون(١)

وفى هذا الإطار، ربما تكون العبارات التى جاءت فى سياق المقال الشهير لـ «صموئيل هانتجتون»، والتى نورد ترجمتها هنا؛ هى التى فجرت حوارات وتداعيات شتى لطرح القضية الأعم والأشمل حول احتمالات الصراع فى المستقبل بين الغرب والإسلام. ومن هذا المقال نختار العبارات الآتية:

● إن المصدر الرئيسى للصراع فى العالم الجديد لن يكون - بالدرجة الأولى - بسبب أيديولوجى أو اقتصادى. إن الانقسام الأكبر للجنس البشرى والعامل الحاسم فى المنازعات سيكون بسبب الحضارة، وستظل الدول القومية هى اللاعب الأقوى على مسرح الشئون الدولية، غير أن الصراعات الرئيسية فى السياسة الدولية ستنشب بين الدول أو بين مجموعة دول تنتمى لحضارات مختلفة،وستكون حدود التوتر الفاصلة بين تلك الحضارات المختلفة هى ذاتها خطوط المعارك فى المستقبل.

● إن الصراع بين الحضارات إن هو إلا الطور الأخير فى عملية تطور النزاعات فى العالم الحديث.

● ستكون الهوية الحضارية متزايدة الأهمية فى المستقبل، وسيتشكل العالم إلى حد كبير نتيجة تفاعلات بين سبع أو ثمان حضارات رئيسية تشمل :

الحضارة الغربية، الكنفوشية، اليابانية، الإسلامية، الهندية، السلافية الأرثوذكسية، الأمريكية اللاتينية، وربما الحضارة الغربية (انظر الخريطة المرفقة المنشورة أصلا فى جريدة الشرق الأوسط فى عدد ٢٢ يناير ١٩٩٥).

● تحركت الأديان فى العالم فى شك لحركات سميت بـ «الأصولية»، وهى موجودة فى المسيحية الغربية واليهودية والبوذية والهندوكية، كما هى موجودة فى الإسلام.

● يحدث الدين انقسامات أكثر حدة من الانتماء العرقى.

● بدءا من القرن الحادى عشر والثالث عشر حاول الصليبيون - بخطوط نجاح مؤقتة - أن يفرضوا المسيحية والحكم المسيحى على الأراضى المقدسة، وبين القرن الرابع عشر والسابع عشر نجح الأتراك العثمانيون فى جعل التوازن فى اتجاه معاكس.

● بعد الحرب العالمية الثانية بدأ الغرب يتراجع وبرزت «القومية العربية»، ومن ثم «الأصولية الإسلامية».

● إن المجابهة القائمة مع الغرب - كما يلاحظ م.ج اكبر، المؤلف الهندى المسلم، ستبدأ من جانب العالم الإسلامى وإن النضال من أجل نظام عالمى جديد سيتحقق بتحرك شامل للدول الإسلامية من المغرب إلى باكستان.

● يتوصل برنارد لويس إلى نتيجة مشابهة تقول : إننا نواجه مراجا وتحركا سيرفعان إلى حد كبير من نبرة القضايا والسياسات التى تنتهجها بعض الحكومات، وهنا ليس سوى صدام حضارات برد عقلانى له خلفية تاريخية، لخصم قديم لتراثنا اليهودى - المسيحى، وحاضرنا العلمانى وانتشارهما على نطاق العالم.

● على الحدود الشمالية للإسلام يتفجر الصراع على نحو متفاقم بين الشعوب الأرثوذكسية والإسلامية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بما فى ذلك مذابح البوسنة والهرسك والعنف الكامن بين الصرب والألبان، ثم المذابح المستمرة بين أرمينيا وأذربيجان والعلاقات المتوترة بين روسيا والمسلمين فى آسيا الوسطى فصراع الحضارات متجدد بعنف فى أماكن مختلفة فى قارة آسيا بين المسلمين والهندوس، ولذا فإن ثمة حالة من العنف ناشبة بين المسلمين من جانب وبين الصرب الأرثوذكس فى البلقان ومع اليهود فى إسرائيل والهندوس فى الهند والبوذيين فى بورما ومع الكاثوليك فى الفلبين.

إن للإسلام حدودا دموية.

ولم تعدهذه المقولات مجرد جمل تناقش فى المجلات الأكاديمية أو بين خبراء الأمور السياسية وفكرياتها، وإنما ترجمت ونشرت بلغات متعددة فى صحف سيارة حتى صارت موضع جدل عام فكان أن زادت الأوضاع سوءا، واحتدم الصراع بالفعل بين الإسلام والغرب وأخذ صورا متعددة أبسطها المبارزة الكلامية بين المتشددين للإسلام وبين المتشددين ضده، ولكن الأخطر كان الحوار بالمسدس والقنابل والمتفجرات، مما فرض على الدول السبع الكبرى المجتمعة فى «ليون» خلال شهر يونيه ١٩٩٦ إلى اتخاذ قرارات تحت مسمى «محاربة الإرهاب»، وهى قرارات ذات طابع مخابراتى، ناسين أن الإرهاب يبدأ فكرا وعقيدة، أى أن له جذورا ثقافية، ولذا لزم طرح كافة الآراء التى تعالج هذا الصراع من منطلقات مختلفة وبحلول متباينة، ومنها فكرة «التلقيح الثقافى» بين الأديان بعضها البعض، كما فى حالة مصر، أو التلقيح الثقافى بين الأديان والأيديولوجيات، كما فى حالة أمريكا اللاتينية، واللتين أتعرض لهما هنا.

الإسلام المصرى مختلف

دعنا نعود مرة أخرى حيث بدأنا لنناقش الأسئلة المطروحة فى صدر البحث ثم نربط الأسباب والعلل ببعضها البعض، استخلاصا لنتائج قد تكون ذات فاعلية وتأثير فى المدى البعيد.

من نافلة القول، أن أى دين أو أيديولوجيا تأخذ مسارا مغايرا عندما تمتزج مع واقع تاريخى واقتصادى وجغرافى وثقافى مختلف، لذلك فالملاحظ أن الإسلام - من الناحية المجتمعية - ورغم وحدة بعض النصوص والقيم والمفاهيم العامة - يتلون فى كل قطر وإقليم وفق الخلفية الثقافية والتاريخية السائدة، فالإسلام - كما هو ممارس اليوم بالفعل يختلف فى دولة مثل إيران حيث تسود قيم الشيعة والجذور الفارسية عن تركيا السنية التى كانت مقر الخلافة العثمانية وتأثير الإسلام فيها بالجوار الأوروبى ممزوجا بالعلمانية الأتاتوركية، عن مصر حيث الإسلام المصرى، عن ليبيا حيث البداوة، عن السودان حيث خليط الأجناس.

ابتداء نلاحظ أن الإسلام فى الدول التى تتحدث العربية يكون مختلفا بشكل واضح عنه فى تلك الدول التى لا يعرف أهلها الإسلام إلا عن طريق لسان آخر، لأن قراءة وفهم التراث الإسلامى والقرآن من النص الأصلى يعطى فهما مباشرا واضحا فيصل إلى الوجدان، وفى هذا الصدد يحتاج الأمر إلى تفسير وتحليل لماذا تكون الشعوب التى تنتمى إلى الإسلام ولا تتحدث العربية أكثر تشددا وتمسكا بالقيم والممارسات الإسلامية (يصل أحيانا إلى حد التعصب)، برغم أنهم يتلون النصوص الدينية بترديدها بالعربية ويلاقون

صعوبة لإمكان فهمها، إذ لابد من الرجوع إلى الترجمة من الأصل العربى إلى لغات البلد الإسلامى الذى لا يتحدث العربية، وهو أمر صعب للغاية وبالذات فى قضايا الفقه والتفسير وعلم الكلام ونصوص المذاهب المختلفة والتى بدأت وانتشرت باللغة العربية أساسا.

وإذا انتقلنا إلى مصر بالتحديد وهى موضع الاهتمام فى هذه الدراسة - نجد أن الإسلام المصرى له مذاق خاص، لأنه تأثر بالممارسات التراثية للحضارات والأديان التى سبقته،فضلا عن الظروف التاريخية التى دخل من خلالها الإسلام إلى مصر، حيث كان غزو العرب لمصر عام ٦٤١م مرتبطا بقبول عام من شعب مصر القبطى الذى كان يعانى من الاضطهاد المذهبى للإمبراطور البيزنطى «هرقل» بسبب تمسك «قبط مصر» بالعقيدة الأرثوذكسية عندما قاوموا عقيدة الدولة البيزنطية المسماة بـ «الملكانية»، ولذلك اعتبر حكام الإسلام - وقتها - أن مصر قد فتحت قبولا وليس غزوا، وأمّن **عمرو بن العاص** القائد العربى الذى فتح مصر، الأب **بنيامين** البطريرك الهارب فى الصحارى والمختفى عن أعين حكام وولاة بيزنطية لمدة ١٣ عاما، نقول أمنه على «كنائسه وبيعه وصوامعه وأديرته وصلبانه»، فكانت البداية غير مصحوبة بالقتل والتدمير الذى تم فى بلدان أخرى، هذا فضلا عن أن الأقباط كانوا يتكلمون اللغة القبطية (وهى أساسا اللغة المصرية القديمة مكتوبة بالأبجدية اليونانية مضافا لها سبعة حروف تمت استعارتها من الكتابة بالطريقة الديموطيقية القديمة)، لذلك أخذت مصر وقتا أطول لتتحول إلى أغلبية مسلمة وأقلية قبطية، إذ لم يتحدث أهلها اللغة العربية وحدها إلا فى منتصف القرن الثانى عشر فى عصر البطريرك المستنير **غبريال بن تريك** (كان بطريركا من ١١٣١ إلى ١١٤٥م) والذى أمر بأن لاتستخدم اللغة القبطية إلا فى الأديرة وفى صلاة القداس داخل الكنائس، ومنذ ذلك الوقت فإن المصريين جميعا أقباطا ومسلمين يتكلمون اللغة العربية، ومن غير الممكن التفرقة بين قبطى ومسلم عند التحدث بالعربية.

غير أن المكون الثقافى المصرى بشكل عام يختلف عن أى بلد عربى وإسلامى آخر بسبب أن له ساقين هما الإسلام المصرى والمسيحية القبطية (أى المصرية)، وكل من الساقين يقف على أرضية الثقافة والحضارة الفرعونية التى مازالت ممارساتها تنتقل من جيل إلى آخر فى المناسبات العائلية المرتبطة بالميلاد والزواج والموت، ولذلك فإن اللورد **كرومر** الذى حكم مصر من عام ١٨٨٣ إلى ١٩٠٧ كمعتمد للتاج البريطانى سجل فى كتابه «مصر الحديثة» الذى نشر عام ١٩٠٨ مقولته الشهيرة وهى أنه لم يكتشف أن هناك «أى فروق حضارية بين الأقباط والمسلمين إلا فى أن القبطى يذهب إلى الكنيسة صباح يوم الأحد والمسلم يذهب إلى الجامع ظهر يوم الجمعة».

وتتميز مصر - حتى الآن - بأن المسلمين يشيرون إلى الأقباط بأنهم أخوالهم Maternal Uncles. كما يلاحظ بعض علماء الأنثروبولوجيا، أن المسلمين المصريين يحتفلون بعيد «المولد النبوى» من خلال ممارسات خاصة بهم، من بينها أنهم يصنعون تماثيل صغيرة أو كبيرة من الحلوى على شكل «عروسة» ويزينونها وكأنها بلبس الزفاف ويضعون حول رأسها ورقا مفضضا وكأنه «هالة» فوق رأس قديسة.

أيا ما يكن من أمر، فإن الممارسات فى مصر قد أوجدت نوعا من «الأرضية الثقافية المشتركة» بن الأقباط

والمسلمين وهو ما يمكن أن نعبر عنه «**بالتلقيح الثقافي بين الأديان**»، فكل زائر من الغرب أو دارس للشرق الأوسط يلمس كيف أن التركيبة النفسية والثقافية للمسلم المصري تختلف كثيرا عن تركيبة المسلم في دول وأقطار عربية أخرى، وفضلا عن ذلك فإن **الإسلام المصري هو إسلام واحد، إذ لا توجد في** مصر بشكل ظاهر الفرق والمذاهب المعتاد تواجدها في معظم الدول العربية، ذلك أن الإسلام في مصر كان سنيا في أول الأمر، أي من القرن السابع حتى القرن العاشر، ولم يكن انتشاره واسعا بل كان تدريجيا، ثم تحول الإسلام كله في مصر (عندما انتشر ليكون أغلبية) فصار شيعيا مع دخول **المعز لدين الله** الفاطمي عام ٩٦٨ ميلادية مصر.

في القرن العاشر أنشأ الفاطميون الجامع الأزهر كمركز إشعاع شيعي، وسمي «أزهرا» نسبة إلى فاطمة «الزهراء» ابنة الرسول وزوجة **علي بن أبي طالب**، وعندما دخل **صلاح الدين الأيوبي** مصر في القرن الثاني عشر، أمر بأن يتحول المصريون جميعا إلى السنة، ففعلوا، ولذلك فإن الإسلام المصري **إسلام من نوع خاص مرت** به ظروف تاريخية بدأت مع الحضارة الزراعية القديمة فاكسبته ليونة ومسالمة وهو يتحلى بصبر المجتمع الزراعي والبعد عن العنف، ثم تأثر برقائق الحضارات المختلفة التي مرت بمصر(٣)، وقد أدى ذلك لأن يكون الإسلام المصري سني الوجه لأنه كذلك من الناحية الرسمية، ولكن دماءه شيعية بالممارسات والحياة اليومية، حيث **للحسن والحسين** والفاطميين وكل أهل بيت الرسول موقع خاص، فضلا عن ذلك فإن المسلمين السنة يمارسون عادات شيعية لعل أشهرها هو الذكر وعاشوراء والتصوف وزيارة الأضرحة، في الوقت ذاته فهو قبطي القلب متأثر بقيم المحبة والرحمة والتآخي وقبول الآخر، وفي الأعماق «عظامه» فرعونية، فهي الجذور الحضارية الدفينة التي تظهر في الممارسات الجنائزية وما إليها، يمكن تلخيص كل ذلك في مقولة متكاملة وهي أن في مصر إسلاما واحدا مصريا يتسم بأنه سني الوجه، شيعي الدماء، قبطي القلب، فرعوني العظام!! لذا فهو تجسيد لامتزاج الأديان والحضارات والعقائد عبر خمسة آلاف سنة من حضارات متصلة وشفافة.

ومن كل ذلك يتضح أن مصر بهذا الثراء الثقافي مؤهلة لأن تقوم بعملية التجديد والتطوير الفكري التي تتجاوز ذاتها، لأنها عاشت لقرون «التعددية الدينية» ولديها قبول عام عند كل من الشيعة والسنة، وبها الأزهر حيث الفقه والاجتهاد منذ عشرة قرون أما باقي الدول العربية الإسلامية فإنها غالبا ما تفرخ الإسلام البدوي الذي ينتهي به المقام إلى «الأصولية»، والتي تعتبر الجذور الفكرية التي أدت إلى صدام مع الغرب، وإلى صراع لا ينتهي إلا لطريق مسدود ومحكوم عليه مسبقا بالعقم وعدم الفاعلية أو التطور، فالمؤكد أن أيا من طرفي الصراع لن يصل إلى نتيجة، **فقهر الإسلام للغرب غير ممكن** لما للغرب من مقومات حضارية واقتصادية وعسكرية وعلمية، ولا تملك الدول الإسلامية أن تقهره، حتى لو تصورت أنها قادرة على إحياء الخلافة وتجميع الدول الإسلامية في قيادة واحدة، كما أن **الغرب غير قادر على قهر الإسلام عسكريا** أو ثقافيا لأنه يمتد طولا وعرضا في كل موقع من العالم ولن تتفق إرادة الدول الغربية على شن حرب ضد الإسلام، ولذا فلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبيل - مع الوقت - إلا الحوار والمعايشة وقبول الآخر مشكلة ثقافية فى الأساس.

ثقافة قبول الآخر

ربما كان أهم أسباب استمرار التعددية الدينية فى مصر هو **ابتكار آليات «قبول الآخر»**، إذ أن جميع الأديان - فى الأغلب الأعم - تتضمن نصوصا ترسخ مفهوم الاعتزاز والزهو بالانتماء إلى هذا الدين أو ذاك، فاليهودية مثلا تكرر مفهوم أن اليهود «شعب الله المختار»، المسيحية تجعل من المنتمين إليها «أبناء الله»، وينص القرآن على أن المسلمين هم «خير أمة أخرجت للناس» وأن «الدين عند الله الإسلام»، ولذا فمن الممكن إثارة نعرات التعصب الدينى فى فترات الضمور الحضارى، وفى الوقت ذاته تؤكد الأديان فى مجملها معانى الحب واحترام الآخر والتعاطف الإنسانى بنصوص ومعانى مختلفة ليس هذا هو مكان عرضها، ولكن الخلاصة هى أن الأديان يمكنها أيضا تقديم **ثقافة قبول الآخر إذا توافرت عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مواتية.**

ففى مصر - على سبيل المثال - تعايش الإسلام مع المسيحية عبر اربعة عشر قرنا وكان طبيعيا أن تتخللها فترات قهر واضطهاد وتخلف، ورغم ذلك كان هناك حرص ثقافى عام من الطرفين لضمان المعايشة وتوافرت ثقافة قبول الآخر، فالإسلام لا يقر مثلاً الوهية المسيح ولا يعترف بصلبه، كما أن المسيحية منطقياً ولأنها سابقة على الإسلام لا تعترف بنبوة محمد أو أنه «خاتم الأنبياء» أو أن «القرآن هو كلام الله المنزل من السماء»، ولكن المصريين جميعا يتحاشون مناقشة هذه الأمور أو تلك، ويختارون بذكاء النصوص التى تسمح بالمعايشة على أرضية ثقافية وقيمية مشتركة، ويحاولون توسيع رقعة هذه الأرضية المشتركة وفق ظروف المجتمع المتغيرة،ويهدف أن يغلبوا الانتماء إلى «الوطن» على الانتماء إلى «الدين»، كما كان ذلك واضحا مع تفكك الدولة العثمانية فى نهاية القرن الماضى، إذ رفعوا شعار **«مصر للمصريين»** ثم خلال الثورة الوطنية من أجل الاستقلال عام ١٩١٩ حيث نادوا «الدين لله الوطن للجميع»، ولما رفع التيار الدينى عام ١٩٨٧ شعار «الإسلام هو الحل» طوروا هم الشعار القديم ليكون «مصر لكل المصريين»[٥] وبالفعل تجمع المنتمون إلى كل من الإسلام المصرى والمسيحية القبطية فى تيار يقاوم الغزو الثقافى الأفغانى الاستخباراتى والذى كان يحرق الكنائس ويقتل الأقباط دون سبب مقبول من الجميع.

ومن هنا كانت أهمية أن يستمر هذا الوضع الثقافى فى مصر حتى لا تقع مصر تحت قبضة الأصولية الإسلامية، وهو أمر محتمل ثقافيا ومجتمعيا لأن التيار الأصولى يخطط لاستبدال الإسلام «المصرى» بآخر «بدوى» ودموى رافض للآخر، فإذا حدث ذلك - لسبب أو لآخر - فإن التوازنات فى المنطقة ستتغير كثيرا وتحمل فرص الصدام بين الأديان، ليس فقط بين الإسلام واليهودية فى حرب محتملة بين العرب وإسرائيل، ولكن أيضا مع الغرب باعتباره ممثلا للحضارة المسيحية الغربية من وجهة نظر الإسلام الأصولى، ومن هنا كانت أهمية طرح نظرية «التلقيح الثقافى» بين الأديان والحضارات.

العالم الثالث يتجمع ثم يتفرق

تتسم الحقبة التى بدأت مع انتهاء الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٤٥ حتى سقوط حائط برلين عام ١٩٨٩

بنمو حركات التحرر الوطنى فى معظم دول العالم الثالث، ثم تزاوج هذه الحركة - بدرجات متفاوته - مع الأيديولوجية الماركسية، وربما كانت البداية فى مؤتمر باندونج عام ١٩٥٥، الذى جمع معلمى القارة الآسيوية **نهرو وشواين لاى** كرموز للكتل البشرية الضخمة لكل من الهند والصين، وكتعبير عن حضارات الشرق الأقصى البوذية والكنفوشية، وبجوارهما **عبدالناصر** كنجم صاعد - وقتها - ممثلا للكتلة العربية ذات البعد الإسلامى - ثم **جوزيف بروز تيتو** عن يوجوسلافيا ممثلا للكتلة الأرثوذكسية التى كانت تعيش - باستقلالية - تحت مظلة ماركسية. فكان لقاء ولقاحا ثقافيا من نوع جديد ثم انضمت إلى تلك الكتل الثقافية والحضارية، مجمل دول أمريكا اللاتينية فيما أصبح يعرف على مستوى العالم بمجموعة دول عدم الانحياز، وازدادت فاعليتها طوال الستينيات والسبعينيات حتى صارت قوة مؤثرة على الساحة الدولية ولكنها تفككت تدريجيا بعد الحرب الباردة ودخلت فى حالة خمول وكمون مع انتهاء الحرب الباردة، وأصابها ما أصاب دولا وشعوبا كثيرة من ظواهر الارتداد إلى الجذور الثقافية والحضارية، فكان أن كمنت مجموعة دول أمريكا اللاتينية فى كنف الولايات المتحدة وكذا من خلال «النافتا» (ومعها المكسيك كعنصر رابط بينها) وصارت وكأنها جزء من حضارة الغرب، بينما أقلعت دول الشرق الأقصى لتكون فيما بينها نمطا اقتصاديا يترابط وتتعاظم فاعليته عاما بعد آخر، وراحت الصين تتجاوز الإطار الماركسى الشيوعى واكتشفت أن صراعها الأيديولوجى مع الاتحاد السوفيتى لم يكن إلا غطاء لصراع حضارى ثقافى له أبعاد تاريخية، وكل ذلك فى حاجة لدراسات أخرى مستقلة، ولكن ما يعنينا - هنا - هو المقارنة بين ما جرى فى أمريكا اللاتينية من تطور، وهل يمكن أن يتكرر ذلك فى العالم العربى والإسلامى.

لاهوت التحرير

إن المسار الذى سلكته أمريكا اللاتينية لكى تصل إلى فلسفة «لاهوت التحرير» مسار طويل متعرج. ربما كانت البداية من خلال «**المجمع الفاتيكانى الثانى**» الذى عقد من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٥ حيث تعددت التيارات اللاهوتية من خلال «تداخل» التعبير عن الإيمان بالله مع هوية ومشاكل الإنسان فى المجتمعات المختلفة التى تعج بالمشاكل المتفجرة، وبالذات فيما صار يعرف بـ «العالم الثالث»، وكان أن انتخب الأسقف «**افيلار ترانددو**» رئيسا لمجلس رؤساء أساقفة أمريكا اللاتينية وظهرت عبارة «تحرير القارة تحريرا حقيقيا» من «الخطيئة الجماعية» وضرورة أن تكون «الكنيسة شعبية»، وهى الأفكار التى بلورها الأب «**غوستافو غوتييريز**» عام ١٩٧١ فى كتابه «لاهوت التحرير»(٤) فصار نقطة انطلاق لفكر جديد وتدفقت أدبيات أخرى كثيرة تحمل وجهات نظر تربط التحرر الوطنى وقيم العدالة الاجتماعية وتنمية المجتمع من جانب وبين المسيحية بشكل عام والكثلكة بشكل خاص من جانب آخر، ومن مجمل هذا الزخم من التدفق الفكرى والأيديولوجى والمقرون بالحركة وممارسة النشاط والتلاحم مع البشر فى أمريكا اللاتينية اخترت بعض العبارات ذات الدلالة الخاصة :

«**اللاهوت، هو العلم الذى يبحث فى جميع المواضيع من وجهة نظر الله**، سواء كانت هذه المواضيع هى الله ذاته أو كانت تفترض وجود الله كمبدأ

وغاية لذا فاللاهوت يبحث فى سلوك البشر ليتعرف مدى تطابقها مع تدبير الله الخلاق.

● ليس اللاهوت مجرد معرفة علمية، بأكبر قدر ممكن، بل هو موقف عملى برجماتى لخدمة شعب مسحوق قبل أن يكون خدمة لسلطة كنيسة.

● إن «التحرير» يبغى تغيير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لما فيه مصلحة جميع طبقات المجتمع، والعمل على عدم احتكار طبقة لفوائد اجتماعية واقتصادية على حساب طبقة أخرى، ومن خلال ذلك تتحقق «الأخوة الإنسانية» المبنية على الإيمان المشترك.

● «الكاهن يتضامن مع الفقراء» بدلا من كونه مجرد ممثل للسلطة الكنسية ومدافع عن العقيدة، ومن ثم يعمل على تغيير الواقع الاجتماعى من خلال «التنديد» بالظلم الذى تمارسه البشارة التقليدية، ليصبح التوجه الإيمانى فى الوقت نفسه توجها من أجل العدالة.

● ينغى تفهم واقع أمريكا اللاتينية تفهما صحيحا يقوم على الدراسة والتحليل بمساعدة العلوم الاجتماعية بما فيها من تيارات منها «المادية التاريخية».

● تكون الأولوية للعلوم المتعلقة «بالإنسان» لتسبق العلوم المتعلقة «بالكنيسة» والتى لا يمكن أن تؤدى وظيفتها الفعلية دون «تحرير» الإنسان فى أمريكا اللاتينية، فهذا هو مفهوم الإنجيل الخلاق والمحرر.

● الظرف الحالى لأمريكا اللاتينية يحتاج لتطوير المؤسسات الكنسية، وكذلك تطوير فهمها للإنجيل بطريقة جديدة تتماشى مع التغيرات التاريخية، لأن العقيدة جامدة بطبعها وتدافع عن المؤسسات القائمة وتبرر وجودها.

● إن الخلاص لا يقتصر على التحول «الذاتى» للفرد، بل هناك ظواهر اجتماعية مرتبطة به، مثل وجود فئات عريضة من البشر ليس لها صوت مسموع وتفتقر إلى أبسط الحقوق فى مجالات التعليم والسكن.

● ضرورة إشراك الآخرين فى الخبرات والاحتياجات الضرورية للحياة على الأرض، كما ورد فى سفر أعمال الرسل (٢/٤٤) «وكان جميع الذين آمنوا جماعة واحدة يجعلون كل شىء مشتركا بينهم»، وكذلك فى ذات السفر (٤/٣٢) «وكان جماعة الذين آمنوا قلبا واحدا ونفسا واحدة، ولا يقول أحد إنه يملك شيئا من أمواله بل كان كل شىء مشتركا بينهم».

● الاعتراف بأن الوضع فى أمريكا اللاتينية يعبر عن «اللاعدالة»، وتبدو فيه القارة وكأنها سجن كبير يرتبط فيه التخلف بكل وجوهه ارتباطا بنيويا عضويا باللاعدالة، ولهذا السبب فإن الموقف يتطلب بالفعل «تحريرا» مسيحيا أصيلا وكاملا.

● الحب الشامل - فى مفهوم لاهوت التحرير - هو الذى يتضامنه مع الكادحين، يعمل على «تحرير» الطغاة أيضا من طغيانهم ومن تطلعاتهم المريضة ومن أنانيتهم، وبذلك يتم تحرير الفقراء وتحرير الأغنياء فى الوقت نفسه، نحن نحب المقهور، وبدفاعنا عنه يتحرر من أغلال القهر، أما الطاغى فنحن نحبه بتوجيه النقد إليه ومحاربة طغيانه، فكلا الموقفين نابعان من محبة مسيحية تشمل الجميع.

وربما كان ذروة هذا النقاش الفكرى - الذى كان أحيانا سجالا حادا وشديدا - تلك الرسالة التى كتبها فى ١٩٨٠/١٢/٨ «**بيدور أروبيه**» - رئيس عام الرهبانية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليسوعية ـ عقب أن احتدم الحوار داخل هذه الرهبانية والتى صارت تحمل توجها يساريا داخل رهبانيات الكنيسة الكاثوليكية، ووجهها تحديدا «إلى رؤساء الأقاليم اليسوعيين فى أمريكا اللاتينية»، لكى يجيبوا عن «السؤال المطروح: هل يستطيع المسيحى أن يتبنى التحليل الماركسى؟»، وبعد استعراض فلسفى فكرى يوفق بين وجهات النظر المختلفة ويقدم ملاحظات أربع مهمة، ينهى رسالته ـ وكأنه يقرأ المستقبل ـ فيقول : «وختاما فانا على يقين بأن موقف التحليل الماركسى من المحتمل أن يتبدل هنا أو هناك فى المستقبل، فضلا عن أن هناك مجالات للدراسات النظرية والأبحاث التجريبية حول المسائل المختلفة التى تناولتها هنا.. وأن تساعدوا بوجه عام كل أعضاء رهبانيتنا، بمن فيهم من مسيحيين أطلقوا على أنفسهم صفة «المسيحيين الماركسيين» والذين بسبب احتياجهم إلى تحليل المجتمع لا يمكنهم أن يتفادوا مسألة «التحليل الماركسى» فهكذا نستطيع العمل بطريقة أفضل على تعزيز العدالة التى يجب أن ترافق خدمتنا فى سبيل الإيمان» (انتهى النص).

التلقيح الفكرى بين الأديان والأيديولوجيات

ما قصدت أن أبرزه من هذه العبارات المختارة من «لاهوت التحرير» هو أن الواقع الاجتماعى والاقتصادى لأمريكا اللاتينية، قد أفرز هذا «اللاهوت الجديد» الذى مزج الفكر الدينى المسيحى ـ الذى يحمل تراث الكثلكة المتحفظة والمتمسكة بالدوجما عبر تاريخها الطويل ـ مع نبض اجتماعى واضح فتحول «لاهوت التحرير» إلى حركة شعبية تعمل من أجل التحرر الوطنى وتقريب الفوارق بين الطبقات، فصارت له فاعلية حقيقية فى معظم دول هذه القارة، مما يعنى ويترجم أنه قد حدث «تلقيح فكرى» انتج أيديولوجية جديدة معاصرة اكتسبت سمعة عالمية وقدمت دلائل على أنه من الممكن الدخول فى حوار مع الأديان الأخرى أو الحضارات المجاورة دون صعوبة.

إن عملية التلقيح هذه يمكن أن تسمى أيضا «تهجين» بلغة علماء الوراثة، ولعلها بعد أن فتحت الهندسة الوراثية الباب واسعا «لتخليق» أنواع جديدة من النباتات أو المخلوقات التى تناسب الظروف البيئية الجديدة قد تأخذ اسما آخر كذلك نقول، إن هذه العملية ـ أيًا كان اسمها ـ هى المفتاح الحضارى لنزع فتيل التعصب من الأديان والأيديولوجيات المنغلقة، وهو أمر يحتاج إلى دراسة متعمقة اجتماعية وسياسية بتغيير المفاهيم الجامدة التى تلتف حول التعصب الأعمى بسبب السلالة أو الدين أو المذهب والتى انتشرت فى مواقع كثيرة فى العالم. لقد صارت هذه الظاهرة العالمية فى حاجة لفحص ثقافى يهدف للخروج من معاناتها وآلامها كما يمكن ـ من باب الاستعارة البلاغية ـ تسميتها بـ «التطعيم»، وهى ممارسة مهمة فى عالم المناعة لجسم الإنسان عندما يتم تطعيم الجسم بجرعة مدروسة لجرثومة فى صورة غير عدوانية، فيكون هذا التطعيم هو سبب المناعة ضد هذا المرض، وكان لهذا الابتكار فائدة عظيمة فى القضاء على أمراض معدية كثيرة منها الجدرى وشلل الأطفال وغيرها.

ومما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد هو وجود ظروف خاصة ساعدت «لاهوت التحرير» على النمو، منها أن للكنيسة الكاثوليكية تنظيما علميا متأثراً بالمناخ

الثقافى الذى ساد أوروبا بعد عصر النهضة والثورة الصناعية التى أعقبها ظهور المذهب البروتستانتى مما فرض على الفاتيكان فكرة عقد مؤتمر كل عدد من السنوات يناقش - فى حرية - التغييرات التى تجرى فى العالم وقبول مبدأ «التصحيح الذاتى»، أى فتح الحوار حول المشاكل التى تنشأ نتيجة تطور الحياة، وهذه المبادئ هى التى أدت لأن تظل هذه المنظمة الضخمة متواجدة وفعالة ولم تدخل متحف التاريخ، و أتصور أن مفكرى لاهوت التحرير سوف تتطور أفكارهم لتناسب المتغيرات الجديدة فى عالم ما بعد ١٩٩٠ الذى تفتت فيه كيان الاتحاد السوفيتى، والمتوقع أن يتطور «لاهوت التحرير»، وأن يستجيب للتحدى الصراعى والحضارى ولظروف ما بعد الحداثة وللآثار الناجمة عن تطور الرأسمالية المعاصرة من خلال الشركات متعددة الجنسيات، سيتطورحتى فى اسمه الذى نتوقع أن يكون «لاهوت الحياة».

«لا هوت تحرير» نابع من جوهر الإسلام

ويبقى بعد ذلك السؤال الذى بدأنا به هذه الورقة وهو: هل يمكن أن يظهر ما يمكن «مجازا» أن نسميه «لاهوت تحرير نابع من داخل الفقه الإسلامى»، ونقول كلمة «مجازا» لأن كلمة لاهوت مرتبطة بتراث الفكر المسيحى المرتبط بالإلاهيات والذى تطور ليناقش «الإنسانيات»، ولكن الإسلام قد ابتكر عبارة مقابلة هى «علم الكلام» لتحاشى لفظ اللاهوت،ولذا فإن تحويل علم الكلام ليشمل احتياجات المجتمع ويناقش تطور الفقه وفق الاجتهادات المعترف بها عبر التاريخ الإسلامى قد يبدو أمرا يسيرا، ولكن الواقع الثقافى الحالى لا ينبئ بإمكانية الوصول إلى استرخاء فى العلاقات بين الإسلام والغرب لأن الأمر فى حاجة إلى إسلام مستنير لا يقف أمام التقدم الحضارى والديمقراطى ويدعو لحقوق الإنسان ويمكن الوصول إلى ذلك من خلال الحوار مع الثقافات والحضارات الأخرى.

وكما ذكرنا سابقا فإن الدولة المرشحة للقيام بهذا الدور التاريخى هى مصر ولكن أحوالها الثقافية والسياسية قد أصابتها انتكاسة فى السنوات الأخيرة بعد أن كانت قد قطعت شوطا هائلا فى الليبرالية الفكرية على هدى معطيات محلية وأخرى متأثرة بعصر النهضة الأوروبية، وحدثت الانتكاسة لأسباب محلية وإقليمية وعالمية نوردها فى الفقرة القادمة.

خطوة للأمام واثنتان للخلف

منذ تفكك وضعف الدولة العثمانية - والذى صار واقعا مع نهاية القرن الماضى - بدأت حركات إصلاح دينى وتنوير فى بعض دول عربية كل بطريقتها، كان أبرزها حركة «القومية العربية» فى بلاد الشام والتى تدعو للعلمانية فضلا عن التحرر من التتريك والاستعمار الغربى على حد سواء، وكانت القيادة الفكرية للحركة نابعة من مسيحيى بلاد الشام كما هو معروف أما فى مصر فكانت الاستنارة من داخل الأزهر وعلى مراحل مختلفة. وكان أبرز رموزها **رفاعة رافع الطهطاوى**(٦) الذى تأثر بحضارة الغرب فى فرنسا عندما أرسله **محمد على باشا** عام ١٨٢٦ ليكون مرافقا كإمام دينى مع الطلاب المصريين الذين سافروا للدراسة فى فرنسا.

وتبعه الشيخ **محمد عبده** الذى توفى عام ١٩٠٥، وصولا إلى د. **طه حسين**(٧) وكان فى الأصل أزهريا،

ثم سعد زغلول (وكان أيضا أزهريا) ثم الشيخ علي عبدالرازق والذى قاوم فكرة إعادة إنشاء الخلافة الإسلامية ليتولى قيادتها الملك فؤاد، وهو الأمر الذى أدى إلى أن طرد من وظيفته بعد أن نشر كتابه «الإسلام وأصول الحكم» عام ١٩٢٦.

واستمرت حركة التنوير الدينى تنمو تدريجيا فى مصر مستفيدة من المناخ الليبرالى الذى نشأ عقب إعلان الاستقلال الجزئى لمصر بتصريح ٢٨ فراير عام ١٩٢٢، ثم إصدار أول دستور مصرى عام ١٩٢٣، والنشاط السياسى المصاحب لسلسلة الانتخابات البرلمانية وكلها كانت تنبئ بأن مصر يمكن أن تكون مركز إشعاع وتنوير دينى، إلى أن أجهضت حركة التنوير الليبرالية عام ١٩٥٢ بنظام عبدالناصر الذى رفع راية «القومية العربية»، وكان من الممكن أن تستمر حركات التنوير الدينى فى ظل نظام الحزب الواحد ومع تبنى فكرة أن مصر هى قائدة القومية العربية وقائدة التطبيق العربى للاشتراكية وفى ظل اتجاه ملموس إيجابى للتنمية الشاملة والعدالة الاجتماعية.

غير أن كل ذلك قد أجهض مرة أخرى نتيجة حرب يونيه ١٩٦٧، والتى كانت نقطة تحول فى نمو التيارات الدينية الأصولية فى المنطقة والتى زادت عقب حرب أكتوبر ١٩٧٣(٨)، بارتفاع أسعار البترول، وبروز دور للدول الخليجية على المسرح الإقليمى والعالمى، وانتشار ما صار يعرف بـ «الصحوة الإسلامية» والتى ظلت تتسع وتنتشر وزاد نفوذها مع انتصار الخومينى فى إيران عام ١٩٧٩ والذى تبنى فكرة «تصدير الثورة الإسلامية» وصولا إلى ما نحن فيه الآن.

وفى مصر قام السادات بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ بدعم وتمويل التنظيمات الإسلامية على أنواعها وبالذات فى مجال الحركة الطلابية، وانتهى به الأمر إلى أن كان هو ذاته أحد ضحاياها وتم اغتياله على أيدى أفراد منها فى ٦ أكتوبر ١٩٨١، وبعدها قامت الحكومة بمقاومة عنيفة بالشرطة والسلاح وعبر اعتقال ما تبقى من الجماعات الإسلامية ومحاكمتهم بعد مواجهة شبه عسكرية عندما حاولوا الاستيلاء على مراكز الشرطة فى أسيوط عقب حادث الاغتيال المشار إليه فى ٦ أكتوبر ١٩٨١.

ولكن ما أن استقرت الأمور فى عام ١٩٨٤ تقريبا حتى قامت التيارات الإسلامية على أنواعها (بما فيها جماعة الإخوان المسلمين) بنشاط هائل لتقديم الخدمات الاجتماعية فى المناطق العشوائية فى المدن وفى معظم القرى وصارت لها تنظيماتها غير الرسمية أو القانونية فى أماكن كثيرة، وتدريجيا تم «أسلمة» المجتمع فى الأماكن الحساسة من الدولة فكان اختراق التعليم وبالذات من خلال مدرسى اللغة العربية وتم بناء عشرات الآلاف من الزوايا والمساجد فى الأزقة والمناطق الشعبية وأروقة المؤسسات الرسمية، وأصبحت هذه الزوايا هى الأماكن الطبيعية لنشر الفكر الأصولى وتحويل الإسلام المصرى إلى إسلام بدوى أفغانى، وتمرست كوادر الجماعات على التقاط الشباب المحيط من خلال الصلوات والوعظ فى الزوايا لتنضم إلى صفوف الجماعات المسماة بالمتطرفة والإرهابية، وكان التليفزيون المصرى هو الإطلالة اليومية التى تنشر الإسلام البدوى من خلال أئمة بعينهم صاروا نجوم المجتمع كله، وأصبحت ممارسة الصلوات فى دواوين الحكومة فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوقاتها أمرا سائدا حتى فى الجامعات ومراكز البحث العلمى والبنوك والوزارات على أنواعها، ووصل الأمر لأن تم استبدال كلمة «الو» «HALLO» فى بداية المحادثات التليفونية - وهى ممارسة كانت تتم بشكل طبيعى منذ عرفت مصر جهاز التليفونات - بعبارة «السلام عليكم» وقامت حملات تهدف لإقناع الفتيات بتغطية رءوسهن بالحجاب وتم بالفعل «تحجيب» الغالبية العظمى من بنات المدارس فى سن صغيرة نسبيا، وبذلك ظهرت التفرقة واضحة، لأن الفتيات غير المحجبات لم يكن فى معظم الأحوال إلا الفتيات القبطيات، حتى فكر بعضهن فى أن يرتدين الحجاب حتى لا يشعرن بأنهن مختلفات عن الباقيات، وتدريجيا أصبحت الممارسات الاجتماعية فى معظمها «مسلمة»، أى صار المجتمع مسلما «ثقافيا»، ومن ثم صار جاهزا لأن يقع ثمرة ناضجة فى حجر الجماعات التى تسعى لأن تحكم باسم الإسلام مثلما هو الحال فى إيران والسعودية والسودان وباكستان وأفغانستان وغيرها، وإن كانت هذه الدول مختلفة عن بعضها البعض بحكم التراث الثقافى السابق وكما أشرنا إلى ذلك من قبل.

وفى كل ذلك كانت الدولة مغمضة العين عما يجرى؛ لم تكن تقاومه، ما دام لها السيطرة على الأجهزة الداخلية بما فيها الجيش والشرطة، غير مدركة خطورة الموقف، بل كانت متصورة أن قوة هذا التيار فيها حماية لها من الأحزاب العلمانية مثل حزب الوفد الليبرالى والتجمع الوطنى اليسارى، وظلت كذلك إلى أن كانت محاولات الاغتيالات المتتالية لوزراء الداخلية والإعلام ثم رئيس الوزراء ثم قتل رئيس مجلس الشعب بالفعل، وجاءت الذروة فى محاولة اغتيال الرئيس **مبارك** رمز النظام كله بمدينة أديس أبابا فى يونيه ١٩٩٥، عندئذ اتخذت الدولة الفرعونية إجراءات بوليسية عنيفة بهدف قهر التيار الإسلامى بكل فصائله، وصدرت التعليمات - فيما يقال - «بالضرب فى المليان» عند محاولات القبض والاعتقال، وعم التعذيب فى السجون وشاع تحويل المتهمين فى قضايا الإرهاب أو المشاركة فى تنظيم الإخوان المسلمين إلى القضاء العسكرى، وتم إقصاؤهم عن الدخول فى انتخابات مجلس الشعب فى نوفمبر ١٩٩٥.

تجميد عملية التلقيح الثقافى

وفى هذا المناخ السياسى كان طبيعيا أن يحجم ويتقلص دور الأقباط فى المجال السياسى والثقافى بحيث لم يعد وجودهم ملحوظا وفاعلا إلا فى المجال الاقتصادى وحده؛ من الممكن أن يتجمد أو يضمر النشاط فى الفاعليات الاقتصادية عند أول وهلة، لأنه لا يتمتع بغطاء وحماية سياسية أو مجتمعية، لقد حدث تقهقر تدريجى على الصعيد السياسى منذ حقبة **عبدالناصر**، وكانت البداية عندما لوحظ ضمور تمثيل الأقباط فى المجالس النيابية عن طريق الانتخابات منذ عام ١٩٥٦(٩) حتى الآن، مما اضطر الدولة وقتها لأن تعطى نفسها الحق فى تعيين عشرة أعضاء فى مجلس الشعب وسجل هذا الحق فى دستور عام ١٩٥٧، وكان معظم المعينين من الأقباط فى عصر كل من **عبدالناصر والسادات**، أما فى عصر **مبارك** فلم ينجح قبطى واحد فى الانتخابات وقل عدد المعينين ضمن العشرة من الأقباط، حتى صاروا خمسة على الرغم من أن عدد أعضاء المجلس قد زاد ليصل إلى ٤٤٤ عضوا نتيجة

الزيادة فى العدد الكلى للسكان، أى أن نسبة تواجدهم فى مجلس الشعب هبطت لنحو ١٪ من العدد الكلى لأعضاء المجلس ومما زاد الحالة سوءا أن الاختيار بالتعيين كان ولا يزال لعناصر ليس لها فاعلية أو قبول عام بل ليس لمعظمهم شعبية لا بين الأقباط ولا بين المسلمين،ووصل الأمر إلى أن معظم هؤلاء الأعضاء تضمر أو تنعدم مشاركتهم فى الحوار وطلب الكلمات فى المجلس إلا فى المناسبات التى تؤكد أن الأحوال فى مصر طيبة وأن العلاقات بين المسلمين والأقباط ممتازة كجزء من تجميل وجه النظام، وكذلك ليضمنوا لأنفسهم فرص التعيين مرة أخرى، لأن من توهم أنه يمثل شعب مصر كلها يحاول أن تكون له فاعلية وحضور، لا يضمن أن يتم تعيينه مرة أخرى.

كذلك لا يوجد أقباط فى المناصب الرئيسية فى الدولة فيما عدا منصبى وزير البحث العلمى ووزير الدولة لمجلس الوزراء وهما من وزارات الدرجة الثانية ذرا للرماد فى العيون، هذا على الرغم من أن المناصب الرئيسية مثل الوزارات والمحافظين ورؤساء الجامعات وما فى حكمها كلها بتعيين من الرئيس وفق تقديره المطلق، غير أن هذا الأمر لا يمثل قلقا أو غضبا لدى الأقباط، فقد تعودوا مثل هذا فى عصور سابقة ولقرون طويلة من التهميش، ولكن كانت النتيجة الطبيعية هى التقوقع والابتعاد عن المواقع المتقدمة وترك الأمر للدولة لتختار من تشاء بالعدد والنوعية التى تريحها، ثم الالتفاف حول تنظيم المؤسسة الدينية التقليدية ففيها الحماية والمظلة الروحية من السماء وقت العواصف والأزمات، وقد رحبت الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بهذا الأمر فتصدر رجالها ممثلين فى البابا شنودة والأساقفة المواقع الرئيسية فى الاحتفالات الرسمية، استكمالا لسياسة الدولة فى رغبتها لتأكيد أهمية الدور الدينى إرضاء للتيار الدينى الإسلامى. كان آخر التجاوزات السياسية ما صدر من الحزب الوطنى الديمقراطى الممثل للسلطة الحاكمة حين أصدر قوائم الترشيح لممثليه فى انتخابات مجلس الشورى فى أبريل ١٩٩٥ ثم مجلس الشعب أكتوبر ١٩٩٥، ولم يكن بهما اسم قبطى واحد، كرسالة واضحة من الدولة بتهميش دور الأقباط فى مصر.

تكون فى المقابل نوع من الأصولية القبطية فزادت نسبة الأقباط المرتبطين بالكنيسة، وصار رجال الدين ـ بعمائمهم السوداء ـ هم الممثلون فى الاحتفالات الرسمية معبرين عن الوجود القبطى، استكمالا للمظهر والشكل العام، وفى الوقت ذاته يتزايد انكماش الأقباط؛ بل وصاروا يشكون فيما بينهم ويتلذذون بممارسة مفاهيم «جلد الذات» كجزء من تراث دينى قديم.

ونتيجة كل ذلك ضمر التلقيح الثقافى فى مصر بين الأديان مما أدى إلى تقوية الأصولية الإسلامية، وصار تحويل الإسلام المصرى إلى إسلام بدوى أمرا واقعا خصوصا مع انتشار ثقافة الإسلام السنى البدوى الوهابى وإغراق مصر بالكتب والفقه والممارسات المرتبطة به من خلال دعم الكتب وشرائط الكاسيت التى تنشر هذا الفكر ليس بين المثقفين والمتعلمين فحسب وإنما بين بسطاء الناس، وصار المجتمع ككل جاهزا لأن يتحول إلى الحكم الإسلامى فى لحظة خاطفة يمكن أن تفتعلها أو تولدها الظروف المتفجرة فى مصر والحبلى بأحداث لا يمكن التنبؤ بها، أو بمعاونة قوى إقليمية أو دولية متربصة بالوطن.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

هكذا يبدو أن مصر قد خطت خطوة للأمام خلال القرن الماضى تدعمت مع مطلع هذا القرن بوجود رموز الفكر التنويرى الذين قاموا بتأويل النص وباجتهادات تعالج مشاكل العصر، غير أنها - أى مصر - قد انتكست ثقافيا خطوتين إلى الخلف فى النصف الثانى من القرن العشرين كما سبق الشرح، وصار هذا الوضع العام المتحجر فكريا فى حاجة إلى «تحريك»، خصوصا مع تهميش وتقوقع الأقباط حيث كانوا عبر قرون طويله أحد محركات التقدم الحضارى، فكانوا - على سبيل المثال - أول من مارسوا ودعوا وأنشأوا مدارس للتعليم عموما ولتعليم المرأة ثم كانوا أول من خاطر بأن تعمل المرأة فى المجالات المختلفة ثم كانوا المبادرين بتكوين جمعيات أهلية وكانوا السابقين فى الإقبال على التعليم الجامعى والسفر للخارج لاستكمال التعليم وما شابه ذلك.

أقليات داخلية أقلية[١٠]

يوجد فى مصر أقليات قبطية مسيحية تنتمى إلى مذاهب أخرى بخلاف المذهب الأرثوذكسى القبطى والذى يمثل الأغلبية بين الطوائف المسيحية، فهناك أقلية كاثوليكية ربما يرجع تاريخها إلى دخول الحملة الفرنسية لمصر عام ١٧٩٨ وقد قويت من خلال الإيطاليين والفرنسيين الذين قدموا للعمل فى القرن ١٩، وقد حدث تحول تدريجى من بعض الأقباط الأرثوذكس إلى الكثلكة خلال هذا القرن لأسباب ومغريات اجتماعية أو اقتصادية، ويصل تعداد هذه الأقلية عموما نحو ٢٠٠ ألف نسمة وهى مجموعة مصرية قبطية وطنية صار تلقيحها ثقافيا بالحضارة الأوروبية عموماً والفرنسية خصوصاً لأسباب تاريخية.

كما توجد جماعة مصرية هى الأخرى أقلية داخل الأقلية القبطية ممثلة فى الطائفة الإنجيلية أى البروتستانتية ويصل تعدادها لنحو ٢٠٠ ألف نسمة أيضا، هى بذات الطريقة، جماعة مصرية قبطية وطنية ولكنها ملقحة بالثقافة الغربية عموما ولها صلات تاريخية بكل من الإرساليات فى أمريكا وإنجلترا ولكنها مع الوقت صارت جزءا من النسيج الوطنى ملقحة بتراث وحضارة الغرب.

وقد تلاحظ فى السنوات الأخيرة كذلك أن أعداداً من الأقباط المنتمين إلى الأغلبية الأرثوذكسية قد استهوتهم الممارسات الليبرالية والأفكار العصرية، فحدث تحول تدريجى من الأرثوذكسية إلى الإنجيلية أو الكاثوليك، مما يعد تعبيرا عن حراك اجتماعى بغض النظر عن الموقف منه ومن مغزاه قبولا ورفضا. ونشير إلى أن الطوائف الإنجيلية بالذات تمارس نشاطا اجتماعيا تنمويا بشكل واضح ومكثف فى الريف المصرى، مما أدى إلى تحسين فى العلاقات بين الأقباط والمسلمين فى بعض المناطق الملتهبة بمحافظات الصعيد وفى المنيا بالذات كنتيجة لما أحياه هذا النشاط من تلقيح ثقافى بين الإنجيليين والكاثوليك إلى الأقباط الأرثوذكس، وهى خبرة وإن لم يكن يصعب الجزم بنجاحها فى كل حالة إلا أنه يمكن البناء عليها وتطويرها لتكون تجربة مصرية خالصة يفيد منها المسلمون والمسيحيون فى سعيهم لبناء وطن على أسس عصرية.

إن أفكار «المجتمع المدنى» التى تسود الغرب الآن، وتسعى لأن تنتشر فى كافة أنحاء المعمورة كسبيل للتوازن فى المجتمعات بين القطاع الأول وهو القطاع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكومى والقطاع الثانى وهو قطاع الأعمال، بما فيها نشاط القطاع الخاص ثم القطاع الثالث وهو القطاع الأهلى غير الحكومى والتطوعى، نقول: إن هذه الأفكار المطلوبة لمجتمعنا وكسبيل لتوسيع رقعة الديمقراطية سيكون ترسيخها عملية ثقافية بطيئة تأخذ وقتا طويلا يرى بعض الأصوليين أنها إفرازات لأفكار حضارة غربية تحاول التسرب لاقتحام المجتمعات الإسلامية، ويرى مفكرون يساريون أنه يجب التحفظ حيال ما تنطوى عليه أفكار المجتمع المدنى من تهيئة التربة لتفكيك دور الدولة والاقتصاد العام، ولكن فكرة المجتمع المدنى والجمعيات الأهلية تجد - وقد وجدت من سنوات طويلة - قبولا هائلا فى أمريكا اللاتينية، لأن المجتمع قد افرز «لاهوت التحرير» وهو نتاج ثقافى لتلقيح الأديان بالأيديولوجيات - كما سبق القول - وإذا فإن التحرك فى العالم الإسلامى يمكن أن يبدأ فى مواقع كثيرة تكون مصر فى طليعتها، من خلال إعادة عمليات التلقيح بين الإسلام المصرى والقبطية المصرية عن طريق وجود «عامل مساعد ثقافى» وهو وجود الطوائف الكاثوليكية والإنجيلية لإنتاج صيغة للعمل المدنى الأهلى ذى العمق الإنسانى، وهى على أية حال، قضية مطروحة للحوار.

الخلاصة :

عبر التاريخ ظهرت الأديان فى أول الأمر ثم الأيديولوجيات فيما بعد، فى بلدان لها حضارات ثم سادت هذه الأديان أو الأيديولوجيات عبر عصور التاريخ، وفى الأغلب الأعم وعقب ظهور الدين أى دين أو الأيديولوجية تكون المبادئ والأفكار واضحة «نقية» تلتف حولها جماعات بشرية تقتنع وتتحمس ثم تتكتل وتنمو، ومع الزمن والانتشار تتفاعل هذه الأديان أو الأيديولوجيات مع الحضارات والثقافات المختلفة القائمة بالفعل فى الدول والأقطار المتباينة، فتحدث عملية «تلقيح ثقافى» يولد مذاهب للأديان أو انقسامات لفرق الأيديولوجيات فيكون لكل فريق أو مذهب سمات مختلفة «حضاريا وثقافيا» عن تلك التى كانت سائدة فى «الأصل النقى» فتظهر مع الزمن قنوات فكرية تتفاعل من خلالها هذه الاختلافات، ولعل أبرز مثال الخلافات فى القرون الأولى الميلادية فيما صار يعرف بعلم اللاهوت فى المسيحية ثم علم الكلام أو الاجتهاد أو التأويل فى الإسلام، ومن خلال هذه الآليات تتطور وتفسر النصوص الأصلية لتلائم العصور وتطور الحياة، وقد يتحول الخلاف مع الدين أو المذهب إلى صراع وصولاً إلى حرب وكثيرا ما يكون الخلاف كامنا وتحدث معايشة بين الأديان أو المذاهب أو فرق الأيديولوجيات.

إن الأوضاع الحالية بعد تفكك الاتحاد السوفيتى قد أوجدت مناخا جديدا ظهرت فيه الأفكار «الأصولية» لمعظم الأديان وامتد هذا الأمر ليشمل الخلاف أو الصراع بين السلالات والأديان والمذاهب، مما أدى إلى حالة عامة من القلق لأوضاع العالم كله. وقد أدى هذا الواقع الجديد لظهور نظريات تفسر ما يجرى، ومنها ما قدمه **صموئيل هانتجتون** فى «صراع الحضارات» مما جعلنا فى حاجة إلى فحص أساليب الخروج من هذا النفق المظلم الذى يواجه البشرية فى مناطق كثيرة من العالم.

وتقدم هذه الورقة خبرة «التلقيح الثقافى» الذى ظهر فى أمريكا اللاتينية فى النصف الثانى من هذا القرن بين

الكثلكة والماركسية فأفرخ «لاهوت التحرير» الذى خلق مناخا ثقافيا جديدا يؤهل هذه المجتمعات الدخول فى عصر العولمة والكونية والمجتمع المدنى.

وفى مصر كانت خبرة التلقيح الثقافى أكثر وضوحا، فقد تفاعلت رقائق الحضارات المختلفة والمتتالية التى مرت بها مصر من الفرعونية حتى الإسلام مروراً بالمسيحية القبطية، وهو الأمر الذى أوصلنا إلى إسلام سمح يقبل الآخر، تعايش لقرون مع التعددية الدينية، ومن ثم فهو مؤهل لقبول التعددية السياسية وآليات المجتمع المدنى، غير أن هذا الإسلام المصرى يتآكل ثقافيا ومجتمعيا لحساب الإسلام البدوى، لذا فإن القضية صارت ثقافية أكثر منها سياسية أو أمنية، وهو الأمر الذى يمكن أن يتم بالعودة إليه بإحياء «الإسلام المصرى» من خلال عمليات التلقيح الثقافى.

وهذه الرؤية للتلقيح الثقافى، إذا نجحت وطبقت فى مصر سوف تمتد إلى دول عربية وإسلامية أخرى فتؤدى لفتح الحوار بين الإسلام والغرب وتحاشى الصدام، وبعدها يمكن أن تتم معالجة مماثلة فى مناطق أخرى ملتهبة من العالم.

المراجع

1. S.huntington the clash of civilization American foreign Aff airs, summer 1993 Volume 27, No 3.

٢ ـ اللورد كرومر : مصر الحديثة ـ عام ١٩٠٨ Lord cromer'Modern Egypt London, 1908

٣ ـ د. ميلاد حنا : الأعمدة السبعة للشخصية المصرية ـ دار الهلال ـ الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٩٣.

٤ ـ الأب وليم سيدهم اليسوعى : لاهوت التحرير فى أمريكا اللاتينية : نشأته ـ تطوره ـ مضمونه ـ دار المشرق ـ بيروت ١٩٩٣.

٥ ـ د. ميلاد حنا : مصر لكل المصريين ـ دار سعاد الصباح ـ القاهرة عام ١٩٩٣.

٦ ـ رفاعة الطهطاوى : «تلخيص الإبريز فى تلخيص باريز» ١٨٢٥.

٧ ـ طه حسين : فى الشعر الجاهلى ـ القاهرة.

٨ ـ د. ميلاد حنا : نعم أقباط .. ولكن مصريون : مكتبة مدبولى القاهرة ـ ١٩٨١. (وهو الجزء الأول من هذا الكتاب ملخصا ومنقحا)

٩ ـ طارق البشرى : المسلمون والأقباط فى إطار الجماعة الوطنية ـ هيئة الكتاب ١٩٨٠.

١٠ ـ تقرير الحالة الدينية فى مصر ـ مركز الدراسات السياسية بجريدة «الأهرام» عام ١٩٩٦.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

انفلات

غادر البيت وقت العصارى، هاجا من السأم ومنكوبا بالسقم. ركب الترام من سيدى جابر إلى محطة الرمل، ومع نزوله أحس بالأوجاع تشتد فى ساقيه. حين جلس إلى الطبيب منذ أسابيع، لم يجد ما يعبر به سوى:

ـ زى أسطوانة الدبرياج الدايبة.. تدوس بنزين يا دكتور وترفع رجلك عن الدبرياج والعربية تقوم بالعافية.. أهى رجليه كده تمام..

الطبيب لم يفهم فى البدء، ثم بعد تفكير ضحك وقال:

ـ واضح إنك بتفهم كويس فى ميكانيكا السيارات..

صحيح. لا شىء يعلِّم ميكانيكا السيارات مثل سيارة قديمة تشقيك قبل أن تبيعها يا دكتور. لكنه لم يتعلم شيئا من ميكانيكا الحياة. ومضى فى سيره.. خطواته تتخبط ثقيلة بالألم. زحمة الساحة غائبة فى أواخر الأصيل كالهدوء الذى يسبق العاصفة. جميلة هى المدينة الآن، وما اتعسها بعد ساعة أو ساعتين حين تدهم أرصفتها وشوارعها أقدام الخلق الوحوش. توقف أمام واجهة مكتبة وقرأ: أزمة المجتمعات العربية. علق : طز. زحف من جديد ومشى بضعة أمتار ثم توقف أمام سترة معروضة بفاترينة، قرأ السعر وعقب : يا أولاد الكلب يا لصوص، خلص الشتاء، وحين تدور الدائرة ويأتى شتاء جديد، لن تكون هنا، سيتكفل السكر والضغط والقلب العليل بانتزاعى من عالمكم المؤسس على الشر والسرقة. استأنف السير حتى دنا من المقهى ..وجلس..

فور أن انحط على المقعد الخشبى، انشقت الأرض عن ساقى المقهى.

طلب قهوة سادة، وتردد قبل أن يستسلم للنزوة ويقول:

- وهات معسلة تفاحة كمان..

فنجان قهوة وجوزة معسلة.. ياالله، خربانة خربانة، لا جنيه سوف يصلحها ولا الحرمان من المتع الصغيرة. والنقود تتطاير فى كافة الأحوال والحاجة باقية، وخلاصه الوحيد فى الموت. وإن سأله أحد عن الزوجة والأولاد فسوف يصيح : ملعون أبوهم، أكلوا لحمى وشربوا دمى، فهل بعد الموت دم ولحم؟ العيال تخرجوا وأن لهم أن يعتمدوا على أنفسهم ولو سرقوا، ولماذا لا يسرقون وكل الناس تسرق بعضها؟

جاء المعسل وفى أعقابه القهوة المرة.. فى الدنيا أشياء تجلب المتعة الموقوتة رغم أنف عالم مدموغ باللعنة. وإلى جواره تجمعات من مرتادى المقهى سوف يدفعون جنيهات لمشروباتهم قبل أن ينصرفوا. فلماذا يبخل هو على نفسه؟ لكنه تساءل فى جملة اعتراضية عابرة: كيف يحصلون على النقود؟ طرح السؤال ولم يبال بالبحث عن إجابة.. هذه لحظة فيها كل ما يشتهى: مقعد على الطريق المفتوح على آفاق الخيال والشجن المحبب، وساعة غروب هادئة لا تتوفر فى صقيع الشتاء أو صهد الصيف، وقهوة مرة مع نفثات من دخان المعسلة اللاذع. فلماذا الغلة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينقص شىء واحد : أن يجد من يكلمه.. آه لو وجد من يكلمه..

تعاظم الشجن واشتدت الحاجة فسقطت الفكرة: ماذا لو غير جلسته..؟ فى المرات القلائل التى جلس فيها بكافتيريا محطة الرمل لاحظ موائد لا يجلس عليها سوى امرأة وحيدة. ما أمتع أن يجاذب امرأة وحيدة الحديث. فى حافظة نقوده داخل سترته، تنطوى ورقتان من فئة المائة جنيه يخبئهما منذ زمن احتسابا للطوارئ .. طز .. لماذا لا يبدد إحداهما فى شراء لحظة جنون ثرية يهتك بها بلادة واقعه المزرى؟؟

سقطت الفكرة فطوقت رأسه وأبطلت تردده. قام ودفع الحساب، وانطلق مجذوبا نحو خيال أشبع به مبتهلا أن يحققه..

فى الكافيتريا التى ما وطئتها قدماه إلا نادرا، استعرض بنظرة خاطفة المكان فباخ حماسه وتضعضع رجاه. لا توجد امرأة وحيدة، وكل من فى القاعة شباب وفتيات يتبادلون الهمس ورءوسهم متقاربة. وإذاء سؤال حرج : كيف يجلس كهل تخطى الخمسين وسط أولئك الصبية..؟ وهم بالتراجع لكن «المتر» ذا البابيون والسترة السوداء قطع عليه الطريق بصدره العريض وابتسامته العريضة..

ـ أهلا وسهلا..

كان المتر مقبلا عليه وكأنه يعرفه من ألف سنة حتى ظن أنه سيعانقه. رد التحية وجلس إلى أقرب مائدة قائلا للمتر الذى لا تنطفئ ابتسامته :

ـ بيرة..

ثم تساءل : منذ متى لم يشربها..؟ غامت الذكرى وسط الهموم وانقطعت الصلة بالأيام الجميلة، لكنه الآن مصر على استرجاع معنى الحياة ولو كان الجنون هو الثمن. وعلى البعد شاهد شبح امرأة تجلس وحدها. كيف يكلمها وهى موغلة فى البعد، ولن تراه إذا أشار لها..؟ الحماقة التى ينغمس فيها الآن حماقة مبدعة، لكنها تستحيل إلى حماقة سخيفة إذا أومأ لامرأة وحيدة هو على يقين أنها لن ترى إيماءته..

جاءت البيرة وبدأ يرتشفها، ومع الرشفة الأولى فالثانية فالثالثة، تكونت الفكرة الثانية، ولم تكن ساطعة كالأولى. أقدم وأدبر، ثم أقدم وأدبر.. وأخيرا تشجع. أشار إلى المتر فأتى سريعا نشطا:

ـ اسم الكريم؟

ـ جورج..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ شوف يا جورج.. أنا قاعد لوحدى.. ماتعرفش حد يونسنى..

تراجع الهيكل الأسود بحركة سريعة، رد فعل خاطف، ومن أعلاه برزت نفس الابتسامة العريضة، متلونة هذه المرة بالريبة والحذر وادعاء أصفر مقيت، وكان يقول أثناء تراجعه :

ـ لا يا بيه.. أسف يا بيه..

أما هو، فقد رد عليه بعد حين، ومع تغلغل الكحول فى البيرة، وقال: يا ابن العواد .. أتظن أنى لا أعرفك..؟ هو مظهرى المتواضع وشعرات رأسى التى دب فيها المشيب أخافوك منى، وليست فضيلة مدعاة لا تعرف منها شيئا. وأتى على ما تبقى من زجاجة البيرة، وضاق صدره، وسأل: وماذا بعد..؟ وانتفض قائما، ودفع الحساب مع البقشيش وهو ينظر إلى المتر بازدراء. وانصرف..

محطة الرمل زاخرة بالأضواء والبشر. منى نفسه بمصادفة أحد يعرفه وسط الزحام يصحبه ويكلمه. أظلت السماء وتلألأت المبانى والأرصفة، وهو يجر ساقيه وحيدا بلا استشعار للألم، بل نشوة مبهمة هذه المرة. اخترق زحام الساحة

وموقف الترام.. خفيفا مثل طيف، وسار بحذاء البحر.. لم يصادف من يعرفه، ولم يشعر بالأسف. وبلغ أول تقاطع طرق عند الأزاريطة، وشاهد الضوء الأحمر. علا نفير السيارات وهو يواصل سيره وأز احتكاك كاوتش العجلات بالأسفلت، وانطلقت الشتائم. سمع صوتا يصيح من داخل سيارة:

- يا عجوز يا طايش..

تلقف الشتيمة وأصر على ردها. استدار مثل رامي القرص وصرخ:

- يا عيل يا ابن الكلب..

ووقف الخلق على الصفين مذهولين أو ضاحكين..

صاحت زوجته فى هلع: يا فضيحتي، فلم يكترث. ورأى الطبيب مرتديا قناع الحكمة قائلا: ضرورة الانتظام فى تناول الدواء، وتنظيم الطعام، وعدم الإفراط فى وفى وفى وفى وفى... وينبغى مثلما أنت ملم بميكانيكا السيارات أن تلم بميكانيكا علاجك كى تحافظ على صحتك وتأمن على حياتك..

كان قد أخذ يواصل السير دون أن يقطع ما حدث تيار النشوة الذى أدار رأسه، ووجد نفسه يبتسم وهو يرد على الطبيب بالعبارة التى تعود الناس أن يسبوا عضو الأمهات التناسلى بها. وفى لحظة متوهجة بعزم خرافى، قرر أن يستمر فى المشى بخطواته الأثيرية من الأزاريطة حتى سيدى جابر. وهتف : تحيا الحرية، تحيا البراءة.. حينئذ، رأى زوجته تفتح باب الشقة، وتخبط صدرها، وتقول باستنكار :

- إيه اللى أخرك كده..؟ عمرك ما عملتها..

فيجيبها بقوة:

- اخرسى يا وش النكد..

الرعاديد

رآني الرّعاديد في كَفَني فاطمأنوا

وقد كنتُ من قَبْلُ وَمْضاً وشَوقاً أخالس بعضَ
القلوبِ فأندسّ فيها وأحنو

أنام قليلاً، وأخرج من قمقمِ النومِ مثلَ
السحابِ. أسير مع الريح ثم أفرّ

أنا الجنّ تطلبني النار، والنار أوهام بعضِ
القلوبِ، وأخيلَة تتلاشَى، وصمتُ

سمعتُ مرورَ قطارٍ بعيدٍ فَخَفّفَ من وحْشَتي وأنا
سائرٌ في ظلامِ الحقولِ. أخافُ من الكائنا ءِ،
ومن عَتَماتِ البيوتِ. قد اتصل الليل بالليلِ
قلتُ لعلي من الفجرِ أدنو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تراءتْ لِيَ الذكريات نفوساً محبَّبَةً، وكتاباً يؤانسني، وقناديلَ مثلَ الأغاني ترقَ وتصفو

توهَمْت أني أغيب بقلب المعاني كأني رأيت الذي جعلَ الليلَ مأوى النجوم، وأرشدني لبلاد الحيارى... نجوم وحقل ومصْر تعاني، وإن الرعاديدَ يَقْتَلعونَ الشجيرات جَهْراً، ويقتسمونَ الصحاري، ويقتتلون على قَدْرِ خستهِمْ، والعباد على الضيم تغفو

فقلت سأهرب من كل شيء، وأدخل في حُلُمٍ، وهنالكَ أنجو

نجوم وحقل ومصْر قد امتلأت بالمراثي. نقوش المعابد قد حاصرتني كأني أسمعُ هَمْهَمَةً، وأحسُ التماثيلَ في الليلِ تصحو

أجاء القدامَى بأحلامهم أم تراني إلى زمنٍ بائدٍ قد دَخَلْت

به أتنفس وحدي وأشكو

سمعت الذي قال لي أنتَ أنتَ سليل النجومِ، وغاب كأنْ لم يكنْ ثم زارت فؤادي وجوه الأحبة. قلت ألا تعرفونَ بأنيَ أبحث عن قطعةٍ من ظلامٍ وأني انتهيت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظلام وحقل وظلٌ قطارٍ يضجُ، وفي عتمات
الرُبى تتخفى الأماني فقلت لنفسيَ إنَ
الذئابَ التي تتربص بي لن تراني. أليستْ
نسائم مصرَ تضلّلهم، والشجيرات أخفتْ مساري؟
مَضَيْت بلا وَجَلٍ والرياح تسايرني، وتبشّرني
أنني سوف أنجو

تَقرّبْت من واهب الكلمات بقلبي أسائله لائماً
ومحبّاً متى سوف تفتح باباً؟ وكيف تشاغلتَ
عنّي؟ ألستَ الذي كان يأمرني أن أظلَ
أبيّاً كسنبلةٍ فأطعت؟!

لقد كرهتني الرعاديد سراً، ومرّتْ ثعابينهم تحت
شبّاك بيْتي فكيف سأشدو؟!

لعلك لستَ هناك، ولستَ سوى واهم يتلاشى
خلال المسافات. إنَ السنين تفرّ

وإنَ وقوفيَ منتظراً في ظلامكَ ليس يليق
بقلبي، ولا.. لا يليق بمَجْد رأيتكَ فيه تروح
وتَغْدو

لسوف أسافر في الأرضِ، والأرض لَحْد
رآني الرعاديد في كَفَني فاطمأنوا

يوسف الشارونى

على شلش مبدعاً

كالنسيم عاش، كالنسيم رحل، رغم أن هذا النسيم هبت عليه عواصف هوجاء كانت كفيلة أن تجتاحه وتدمره، لكنه وقف أمامها صامداً ليصنع المعجزات فى حياته الخاصة والعامة ذلك هو علِىّ صلاح الدين محمد طاهر حمزة شلش، المولود فى ١٢ مايو ١٩٣٥ بمدينة فارسكور بمحافظة دمياط بمصر نشأ فى قرية خربتا بمحافظة البحيرة، إحدى محافظات دلتا النيل، حيث موطن الأب الذى كان يمتلك مكتبة بها عدد كبير من كتب العلوم الإسلامية والتراث، مما أتاح للصبى عَلِىّ الاطلاع على كثير من هذه المؤلفات منذ فترة الصبا المبكر.

وقد بدأ علِىّ شلش حياته الأدبية فى سن مبكرة بالإبداع الشعرى، وذلك فى أعقاب نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، أى وهو ما يزال فى الثالثة عشرة من عمره غير أنه ما لبث أن هجر الشعر إلى القصة القصيرة والرواية، والنقد والدراسة الأدبيين، والترجمة. وفى مطلع الخمسينيات انتقل مع الأسرة إلى الإسكندرية للإقامة بها، غير أنه ما لبث أن تركها - بعد وفاة والده - ليقيم فى القاهرة مع أسرته التى أصبح مسئولاً عنها وانقطع عن دراسته بكلية التجارة ليبحث عن عمل تقتات منه الأسرة حتى تخرج كل إخوته من الجامعة وتزوجت صغرى أخواته، بعدها عاد إلى الدراسة.

وقد حصل على شلش على دبلوم معهد السيناريو ثم ليسانس وماجستير ودكتوراه فى الإعلام من جامعة القاهرة. كما نا ل درجة الزمالة الفخرية من جامعة أيوا عام ١٩٧٦.

وقد عمل على شلش بالصحافة فى عدة صحف مصرية منها جريدة «المساء»، ومجلة «كتابى»، وجريدة

«الطلبة العرب»، ومجلات «بناء الوطن» و«الإذاعة والتليفزيون» وغيرها كما عمل فترة مديرًا لتحرير مجلة «الكاتب». وأسهم في كثير من البرامج الإذاعية والتليفزيونية مثل برامج مع النقاد، ومع الأدباء الشبان وقرأت لك، وقصة قصيرة.

وقد كان موضوع اعتقال **علي شلش** ظلمًا لمدة سنتين وثلاثة أشهر بدءًا من مارس ١٩٦٧لا يقل أثرًا في إبداعه الأدبي عن نشأته الريفية، وعن تحمله مسئولية الأسرة بعد وفاة والده. ونعرف من قصته القصيرة الطويلة «عزيزتي الحقيقة» التي جعلها عنوانًا لإحدى مجموعتي قصصه القصيرة أنه عاني في سجنه من التعذيب النفسي والجسدي، ومع ذلك فقد استطاع بروح الفنان وما وُهب من قدرة على أن يحييه ما كان مفروضًا أن يميته... استطاع وهو داخل المعتقل أن يكتب مجموعتيه القصصيتين: «حب على الطريقة القصصية» و«عزيزتي الحقيقة»، كما ترجم كتاب «سبعة أدباء من إفريقيا»، وأن يهرِّب هذه الأعمال إلى خارج المعتقل، وأن ينشرها فيما بعد. وكانت قضيته قد عُرضت على محكمة أمن الدولة العليا فبرأته، لكن بعد أن تركت هذه التجربة القاسية جروحها وندوبها في روحه الحساسة.

لهذا - وبعد اثنى عشر عامًا من هذه التجربة المريرة في حياته - أي في عام ١٩٧٩ اختار لندن مكانًا لإقامته حتى عام وفاته، وتزوج أمريكية وأنجب طفلتين هما ساره ودينا واستطاع أن يعيش متفرغًا للقراءة والكتابة بين القاهرة ولندن، فهو لم يهجر وطنه بل ظل يعيش فيه فكرًا ووجدانًا، وجعل من إقامته في لندن فرصة تتيح له الاطلاع في مكتباتها على ما لا يتاح له الاطلاع عليه في القاهرة، لاسيما مجموعة المخطوطات العربية المحفوظة في تلك المكتبات، والتي بفضلها استطاع أن يقدم إلى العالم العربي الأعمال المجهولة لمجموعة من أبرز مفكرينا وأدبائنا مثل: **جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، ومصطفى لطفي المنفلوطي** كما أنه ظل مشرفًا على سلسلة «نقاد العرب» التي أسسها، والتي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وذلك حتى وفاته. كما كان حريصًا على مواصلة الإسهام في عديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات التي تعقد على المستويات الدولية والعربية والمحلية حتى أن وفاته الفجائية كانت بالقاهرة في الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٩٣، وهو ما يزال في أوج رجولته ونشاطه، فلم يكن قد تجاوز الثامنة والخمسين إلا قليلاً. وذلك في آخر أيام انعقاد مهرجان الشعر الأول الذي عقد بالقاهرة في الفترة من ٢٠ - ٢٣ أكتوبر ١٩٩٣. وكانت وفاته بالغرفة التي كان ينزل فيها بالفندق الذي تقيم به وفود المدعوين من الخارج لهذا المهرجان .وليلة وفاته كنا - **علي شلش** والأديب الصديق **محمد الحديدي** وأنا - قد سهرنا معًا بأحد نوادي مصر الجديدة سهرة أدبية ممتعة، افترقنا بعدها على أن يكون لنا لقاء آخر بعد يومين، لكن هذا اللقاء أجل إلى موعد آخر ما يزال في علم الغيب.

دليل آخر على أن **علي شلش** لم يهجر مصر ومصر لم تهجره هو شهادة أصدقائه في لندن ومن بينهم الأديبان المعروفان **ياسين رفاعيه ومحمد علي فرحات** اللذان ذكرا أنه نقل تقاليد المثقف المصري إلى العاصمة البريطانية، كانت له جلسة بعد ظهر كل يوم جمعة في مقهى بشارع «بيزووتر» حيث يتحلق كتاب مصريون وعرب من أجيال وبيئات مختلفة حول

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

طاولته، يدور النقاش بينهم، ولعلى شلش دور المعلّق أو المصوِّب أو المنبّه إلى قضية من القضايا.

وقد ترك لنا على شلش أكثر من خمسين كتابًا بين إبداع أدبى فى الرواية والقصة القصيرة وفى النقد: قصة وشعرًا، وفى الدراسات التى كان من محاورها: الأدب الإفريقى، السينما، الصحافة، شخصيات أدبية مثل أحمد ضيف وأنور المعداوى وميخائيل نعيمة، والعقاد، وطه حسين، ونجيب محفوظ إلى جانب ترجماته التى اختار معظم محاورها فى نفس الموضوعات التى دارت حولها دراساته الأدبية، ولعلها كانت من بين مراجعه فاعجب بها وحرص على تقديمها لقراء العربية. كذلك له كتاب عنوانه «عندما يتحدث الأدباء» يتضمن مقابلات وأحاديث عدد من أدباء عصره. كما أن له كتابًا فى أدب الرحلات بعنوان «أمريكا: الحلم والواقع» ويذكر شقيقه الأديب عبد الرحمن شلش فى مقدمته للكتاب الذى جمع فيه بعض ما كتبه أصدقاؤه ومحبوه من الأدباء والصحفيين فى وداعه، أنه ما تزال هناك مقالات أخرى لم تجمع فى كتب تتناول أسفاره ومشاهداته وذكرياته فى بعض المدن التى قام برحلات إليها مثل لندن وباريس ومانيلا وغيرها.

ولقد لفت نظرى فى هذا الكتاب أنه يكاد يخلو من وقفة عند على شلش المبدع، بينما ركز كل الذين تناولوا أعماله على على شلش الباحث أو الدارس أو الناقد، وأحيانًا المترجم أيضًا. وربما كان ذلك راجعًا إلى أن أعمال على شلش الإبداعية لم تتجاوز روايتين ومجموعتين قصصيتين نشر آخرهما عام ١٩٧٧، بينما اتصلت دراساته وأعماله النقدية وترجماته التى بلغ مجموعها حتى وفاته ستة وأربعين كتابًا. لكن هذه المقارنة الكمية لا تمنعنا من الاعتراف بأن هذا الجانب الإبداعى فى حياته الأدبية المبكرة كان له تأثير على إنتاجه النقدى لأن كل من عانى التجربة الإبداعية أقدر على تفهم أعمال الآخرين الإبداعية، حتى أنه ليمكن القول إن فى باطن كل ناقد بالفعل مبدعًا بالقوة. وها هو ذا على شلش نفسه يعلن علاقة النقد بالإبداع فى مقدمة كتابة «قضايا ومسائل فى الأدب والفن» الذى نشره عام ١٩٧٢ قائلاً إن النقد خلق وإبداع مثلما نعتبر الأدب أو الفن خلقًا وإبداعًا وأنهما وجهان لعملة واحدة

و«ثمن الحرية» هى أول عمل إبداعى لعلى شلش بل أول ما نشره على الإطلاق. وقد كتب هذه الرواية استجابة لمسابقة كان قد أعلن عنها المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليًا) عام ١٩٥٩ لكتابة رواية أو مسرحية عن حملة لويس التاسع ملك فرنسا على مصر - فى سلسلة الحروب الصليبية التى نشبت بين الغرب وشرقنا العربى فى العصور الوسطى - والتى هزم فيها المصريون جيشه وأسر فى معركة المنصورة عام ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.

وهناك دائمًا إغراء لمن يكتب روايات تتناول موضوعات البطولة الوطنية، لاسيما من كاتب يعلن أنها أولى محاولاته الروائية - أن ينزلق إلى خطيئة الأسلوب الخطابى. والخطابية فى مثل هذه الأعمال قد لا تأتى من الجمل الإنشائية والكلمات الحماسية، فهذا ما يتنبه إليه أى أديب يعرف الأصول الأولية للعمل القصصى، إنما هى تأتى من تصوير فريق بالخير المطلق، والفريق الآخر بالشر المطلق وبذلك نفتقد العنصر الإنسانى فى الفريقين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على السواء، وتصبح الشخصيات مسطحة مما يفقدها الصدق والإقناع الفنيين. ولعل التزام علي شلش بالخطوط الرئيسية للأحداث التاريخية هو الذي أعانه على اتخاذ هذا الموقف فقد صوَّر حماس المصريين في الدفاع عن وطنهم واستعدادهم لبذل أرواحهم حتى أن بعضهم قدَّم حياته، وبعضهم قدَّم عضواً من أعضاء جسده، وبعضهم قدَّم ثروته لكنه ذكر خيانة البعض عندما دلَّ الجيش المحتل على مخاضة يخوضون منها القناة التي كانت تفصلهم عن مدينة المنصورة، وما نتج عن هذه الخيانة من خسائر في الأرواح والأموال. كذلك صوَّر المؤلف الفرنسيين في صورة المعتدين المتهالكين على شهوة الجنس والمال. لكنه حرص على أن يذكر ما ذكرته كتب التاريخ من رفض لويس التاسع وهو في أسره هدية من سلطان مصر، كما رفض دعوته للطعام معه، وكذلك تسليمه بعض الحصون في الأراضي المقدسة مقابل إطلاق سراحه. فهذه النظرة الإنسانية التي لا تجعل من العدو شرًا خالصًا ولا من الصديق خيرًا خالصًا هي التي تقنع القارئ بصدق العمل الفني وبالتالي تقنعه بما يراه الكاتب من رجحان الشر في جانب والخير في جانب، وإلا فإنه يرفض العمل الفني أساسًا.

كذلك حرص علي شلش على تقديم تفسير تنعكس فيه روح القرن العشرين خلال روايته للأحداث التي أدت إلى هزيمة لويس التاسع وأسره في المنصورة منذ أكثر من سبعة قرون. فقد حرص الكاتب على إبراز الفكرة التي تنتشر في عصرنا وهي أن الشعوب هي التي تصنع تاريخها. فالشعب المصري - وليس حكامه المماليك المتنازعون - هم الذين انتزعوا النصر ودحروا الصليبيين الغزاة. كذلك حرص المؤلف على أن يوضح عناصر الوحدة التي صهرت الفواصل الجغرافية والدينية في بوتقة واحدة لتحقيق النصر، فشرف الدين بن الشيخ المناديلي صاحب المنسج في دمياط متزوج من سورية وشقيقها شجاع الدين خطيب فاطمة أخت شرف الدين كما نلمس الحرص على التفرقة بين الغزاة الصليبيين وأقباط مصر الذين شاركوا في مقاومة الغزو الصليبي، واستنكروا أن يكون غزوهم هذا من الدين في شيء بل إن منهم من استشهد في المعركة.

وإذا كان يمكن القول إن رواية «ثمن الحرية» عمل موضوعي خالص، بمعنى أن الذات تكاد تستبعد منه تمامًا، فإن «عزف منفرد» الرواية الثانية والأخيرة لعلي شلش على النقيض من ذلك تمامًا، بحيث يمكن القول إنها رواية تماست مع السيرة الذاتية، أو العكس سيرة ذاتية تماست مع القالب الروائي. فالرواية مونولوج طويل - أو كما جاء عنوانها الرقيق «عزف منفرد» - متصل الأحداث، ربما لم تتجاوز فيه الرحلة في المكان الأربع والعشرين ساعة، بينما تمتد الرحلة إلى الداخل حتى سنوات الطفولة مما يذكرنا بقصة «العودة إلى فونتامارا» للكاتب الإيطالي «أجناسيو سيللوني». فابن الريف كان قد غادر قريته منذ عشر سنوات، ثم عاد إليها وقد ازدحم وجدانه بذكريات قريته مضافًا إليها ثقافة المدينة التي عاد منها ملاحظًا ومسجلاً ما وقع لقريته من تطور حرص الراوي ألا يضفي عليه لا صفة الخير ولا صفة الشر، تاركًا لقارئه الإجابة على هذا التساؤل بل جاعلاً هذا التساؤل عسير الإجابة.

أول ما يلاحظه الراوي - ولا أقول يصدمه فهو يتقبل الوقائع بروح أقرب إلى الموضوعية وبلا دهشة، ربما لأن

لديه فكرة مسبقة عن الريف الذى نشأ فيه ـ أقول إن أول ما يلاحظه هو المقارنة بين إيقاع المدينة السريع وإيقاع ريفنا البطىء، وكان وصوله فى القطار البطىء بدلاً من السريع الذى فاته هو مدخله إلى هذا العالم الذى لا حرص فيه على الزمن، وإن كان الراوى لا يتحمس لسرعة الإيقاع الذى تتميز به المدينة بل يكاد يسخر منه لأنها سرعة حتى فى أداء الصلاة كما هى فى تحرير الشيكات وتأليف الكتب

العام ١٩٦٢ والشهر يناير وما يتميز به من برودة، والساعة الثانية عشرًا ظهرًا. والراوى يتنقل بنا طوال روايته ما بين عالميه الخارجى والداخلى، فهو يقدم لنا حركته فى العالم الخارجى التى تمثل حاضره وحركته فى المكان ثم يعود بنا إلى عالمه الداخلى الذى يمثل لنا ذكرياته وماضيه، نحن فى مقارنة مستمرة بين الحاضر والماضى

الراوى فى السابعة والعشرين والمؤلف فى السابعة والعشرين فهما يتوحدان، من هنا تتسلل السيرة الذاتية إلى العمل الروائى ويلتقيان فى أكثر من تماس: الراوى فى قلبه قصة حب، وفى جيبه مفكرة صغيرة يكتب فيها الشعر وإن كان عمله صحفيًا . فى العام الماضى مات أبوه، وقد أتى يومها راوينا إلى القرية لحضور جنازة والده وإن كان قد وصل بعد أن تمت طقوس الدفن، لكنه وبسبب الظروف التى أحاطت بتلك الزيارة المفاجئة العاجلة كأنه لم ير القرية، ولما كان والده قد ترك له قطعة أرض فقد أقبل اليوم لبيعها لكن هناك حالة واحدة تضطر أعمامه ـ الذين يزرعون هذه الأرض ـ إلى بيعها: هو زواجه. غير أنه يتحرج من ذكر حبيبته زاهية فيكذب عندما يسألونه قائلاً : إنه لا يعتزم الزواج. ولا يستطيع التراجع عما قال، فيعود من حيث أتى دون أن يحقق هدفه.

ولغة الرواية أقرب إلى اللغة السينمائية حيث اللقطات القصيرة المتتابعة وتداخل الماضى والحاضر، وانعكاس ذلك كله على الحالة النفسية، حتى إن البطل يعلن فى نهاية مونولوجه قائلاً: كانت ذاكرتى هى الشخصية الرئيسية فى يومى وليلتى. فالصورة هى المفرد الأساسى فى لغة هذا العمل القصصى: فجأة نبح كلب وطارت دجاجة وانفتحت بوابة البيت ودخل.. نعم.. هو سمير (على شلش، الأعمال الكاملة عزف منفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٨١) ويتحدث عن أبيه فيقول: كان المال يجرى فى يديه أسرع من سيارته ومن هذا القطار (قطار الدلتا) على الأقل. وفى غمضة عين طار أبى بالمال فى بورصة عقود القطن ثم هبط وحده بغير مال . وبقى على الأرض مكسور الجناح حتى مات (المرجع السابق ص ١٤٤).

أما الحوار فهو جمل قصيرة متلاحقة، كأنها طلقات سريعة . فهو عندما يعود بذاكرته إلى حبيبته زاهية يتذكر حوارًا معها:

ـ ماذا سنفعل بثمن الأرض؟

ـ خمنى

ـ نصعد إلى القمر

ـ ثم ننزل إلى الأرض

ـ بعد أن ينتهى ثمن الأرض ها.. ها.. ها..

ـ لن ينتهى أى شىء، سنظل على الأرض ليظللنا القمر.. يبدو أننى ساكتب قصيدة

ـ لا تنس سلامى إلى عمتك

ـ حتى لو كانت لا تعرفك؟

ـ عَرِّفها

ـ ليس الآن

ـ حتى لو جئت معك؟

ـ ليتك تفعلين

ـ وماذا تقول لهم عنى؟

ـ أقول حبيبتى (المرجع السابق ص ١٤٦).

وسنجد فى مجموعتيه القصصيتين اللتين كتبهما على شلش فى فترة تالية وفى ظروف مختلفة تماماً ما استوحاه من هذه الزاوية سواء فى الشكل من ناحية طابع الاعتراف والسيرة الذاتية واستخدام ضمير المتكلم تحقيقاً لذلك، لاسيما فى قصته القصيرة الطويلة «عزيزتى الحقيقة» التى جعلها عنواناً لإحدى المجموعتين حتى أن بطلها أو كاتبها يوقع فى نهاية رسالته بالحرفين: ص .ح وهما الحرفان الأولان من صلاح حمزة بطل روايته «عزف منفرد». أو من ناحية الموضوع على نحو ما نجد فى قصتى «صندوق جدتى» و«الدكتور الألمانى» من نفس المجموعة. أو من حيث الشخصيات حيث أن معظمها على نحو ما جاء فى قصة «مراهقة» من مجموعة «حب على الطريقة القصصية»: شاب لم يتخط بعد سن الزواج التقليدية توفى والده، نجد هذا البطل فى رواية «عزف منفرد»، وقصة «عزيزتى الحقيقة» وعديد من القصص القصيرة الأخرى لهذا فلا عجب أن تدور علاقات هذا البطل فى محاور ثلاثة رئيسية: حب رومانسى أو ما هو ضده أى علاقة جنسية عابرة مع إحدى فتيات الليل او خطوبة أى علاقة اجتماعية رسمية تمهد لما بعدها. كذلك من الشخصيات المشتركة شخصية الأم، فهى فى «عزف منفرد» تلك الأم المصرية التى تعيش دائماً فى قلق على ابنها، فتتابعه دائماً بلا نهاية (المرجع السابق، ص ١٩٦): لا تفعل هذا، لا تذهب إلى هناك وإلا خطفوك، لا تأكل من هذا الطعام.. نجدها تبعث من جديد فى قصة «أم وكعك وسهر» من مجموعة «عزيزتى الحقيقة» إنها ما تزال أم هذا الشاب الذى أصبح مسئولاً عنها وعن الأسرة بعد وفاة أبيه، وهو يعلن ذلك صراحة بقوله: حقاً إننى أكبر أولادها، وفى سن الزواج أيضاً لكننى اعتبرت نفسى متزوجاً بعد وفاة والدى (المرجع السابق، ص ٢٩٦) فى هذه القصة الرائعة تسهر الأم لعمل كعك العيد حرصاً منها على إسعاد أبنائها بهذه المناسبة.

والراوى أحياناً ما يكون بطل القصة على نحو ما فى رواية «عزف منفرد» وقصة «عزيزتى الحقيقة»، وأحياناً ما يكون شخصية ثانوية مشاركاً فى الأحداث، وأحياناً ثالثة يكون مجرد شاهد على الأحداث.

أما الأسلوب فهو دائماً واضح سلس، لم يشذ عن ذلك إلا فى قليل جداً من القصص مثل قصة «طفلة» من مجموعة «حب على الطريقة القصصية»، وقصة «الحرب» من مجوعة «عزيزتى الحقيقة»، حيث أسقطت حروف العطف وأسماء الوصل وأصبحت الجمل قصيرة متتابعة.

كذلك فإن التنقل بين الزمنين الحاضر والماضي، هو طابع يكاد يكون عامًا في قصص **علي شلش**، الحاضر يمثل المكان والماضي يمثل الذكريات.

ولعل قصة «عزيزتي الحقيقة» هي درة قصصه القصيرة ويمكن اعتبارها جزءًا ثانيًا لسيرته الذاتية الروائية التي بدأها في «عزفه المنفرد». وإذا كان مسرح أحداث عزف منفرد. هو القرية، فإننا ننتقل في «عزيزتي الحقيقة» ليكون مسرح الأحداث هو السجن وهو مسرح لم يأت من فراغ بل من تجربة اليمة قاسية عاشها **علي شلش** لكنه استطاع بما أوتي من مقاومة وصبر وجلد أن يستثمرها في عمل من أبدع أعماله، ويزداد إعجابنا حين نعرف أنه كتبها وهو في السجن مما يعني أنه استطاع أن يحتشد لها في سبيل أن يخرج لنا عمله الشجاع في هذا الشكل الأدبي الناضج، ويقول «الحقيقة» رغم ما يحيط به من ظروف تريده أن يعلن حقيقة أخرى.

ونحن نعرف من مقال **لخيري شلبي** نشره في مجلة الإذاعة والتليفزيون بمناسبة وفاة **علي شلش** أنه سُمح له في الفترة الأخيرة من اعتقاله أن يمارس عمله الثقافي للإنفاق على أسرته، فقام باقتطاع ركن ضئيل من زنزانته فصله عنها بستارة كالحة وجيء له بمنضدة قصيرة القامة، وأباجورة وراح يسهر الليل كله - بينما الجميع نيام - ليكتب ويترجم وقد حفل هذا الركن الحميم برزم الورق والأقلام والقواميس. فقد ترجم أيضًا في المعتقل أول كتبه المترجمة «سبعة أدباء من إفريقيا» لجيرالد مور.

والمفارقة التي وضع **علي شلش** يده أو قلمه عليها في قصته «عزيزتي الحقيقة» أن الآخرين يطلبون حقيقة غير الحقيقة التي لا يعرف هو غيرها، مما يذكرنا بقصص ومسرحيات الأديب الإيطالي **لويجي بيراندلّو**. والطريف في القصة أن البطل اضطُر أن يستخدم مواهبه وخبراته الإبداعية في تلفيق قصة متكاملة - فهكذا تبدو الحقيقة لأنهم إذا اكتشفوا تناقضها أدركوا تلفيقها ليبدأ التعذيب من حيث انتهى سعيًا من جديد وراء ضحية اسمها الحقيقة. يقول الراوي «أجهدت ذكائي وثقافتي وخبرتي القصصية حتى أخرجت لهم قصة تحتمل التصديق» (المرجع السابق ص ٣٩٠).

ثم يدين هؤلاء الذين يتوهمون أنهم بوسائلهم هذه يستخرجون الحقيقة فلا يستخرجون إلا عكسها، ويتهمهم بالعجز والذعر قائلاً: هاهم يتنكرون لما أتاحه لهم العلم والتقدم ويكتفون بأقدم وسيلة عرفها الإنسان لإظهارك (أي الحقيقة) والتحري عنك، ويقارن نفسه **بجاليليو** الذي وجد نفسه ذات يوم في موقف مشابه، ولأن **جاليليو** لم يكن في شجاعة **سقراط** فقد أنكر أمام قضاته الحقيقة التي عرفها، غير أنه بعد أن غادر القاعة همس لتلميذه: لكن الأرض تدور. كذلك فعل بطلنا فحين عاودوا سؤاله اعترف بأنه لفق قصة المؤامرة اتقاء للضرب والتعذيب، وأن الحقيقة «في الإقرار الأول الذي كتبته قبل أن تجيئوا بي إلى هنا» ويحرص **علي شلش** أن يسجل هذه المفارقة الأخرى على لسان الراوي حين يقول: إنهم يعرفون أنني مناصر للنظام (المرجع السابق، ص ٣٩٦). وحين لا يعرف نظام من الأنظمة أنصاره من أعدائه فقد نخرت فيه سوسة الانهيار. أما المفارقة الثالثة

فى ضفيرة لا معقولية الحدث كله أن الرواى يعلن فى نهاية رسالته أن الشخص العربى المتهم بالخيانة والتجسس، و أن بطلنا على صلة تآمرية به، هى سبب اعتقاله وتعذيبه، «هذا الرجل اللغز حى يرزق، يذهب إلى مكتبه كل صباح كأن شيئًا لم يكن، وكأننا جميعًا جئنا لحساب رجل آخر سواه» (المرجع السابق، ص ٣٩٨).

فبطلنا هذا إذن هو البطل الضد، أى ليس ذلك البطل العملاق الذى يتحمل العذاب ويصمد فى سبيل مبادئه، هو لم تكن له أصلاً قضية يكافح فى سبيلها واعتُقل بسببها، بل هو إنسان عادى لا يتحمل التعذيب فى سبيل شىء لم يقترفه، فنسمعه يقول للحقيقة «لعلك - وهذا هو الأهم - تسحبين منى الترخيص الذى منحتنى إياه للاتصال بك حتى أريح وأستريح»

وكان على شلش قد عرض لتعذيب الشيخ النابلسى صاحب ورشة النسيج على يد الفرنسيين الذين كانوا قد احتلوا رشيد وأخذوا الشيخ رهينة، فتعرض للإهانة والركل. كان ذلك فى رواية «ثمن الحرية» التى كتبها عام ١٩٥٩، وبعدها بعشر سنوات تقريبًا فى عام ١٩٦٨ يكتب عن تعذيب بطل آخر، لكن بعد أن كان الكاتب قد مَرَّ هو نفسه بالتجربة نفسها، لم تَعُد مجرد إشارة عابرة كما كانت فى رواية «ثمن الحرية»، بل أصبحت محور القصة كلها، وازدادت المسافة قربًا بينها وبين وجدان القارئ ربما بسبب المعاصرة، وربما بسبب ثرائها بالتفاصيل الدقيقة، وبهذه التساؤلات التى تثيرها وتترك للقارئ الإجابة عليها.

وفيما عدا رواية «ثمن الحرية» التى تتمحور حول ما عُرف فى التاريخ باسم معركة المنصورة، فإن قصص على شلش تخلو من العنف الذى يبلغ حد سفك الدماء. ولعل أقصى وأقسى عنف هو الذى واجهه بطل «عزيزتى الحقيقة» ومع ذلك فإن قارئها يشعر أنه حتى هذه القصة - إذا صح القول - تسيطر على أعصابها، أى أن الراوى رغم أنه يقص قصته إلا انه كأنما يرويها عن شخص آخر ولا عجب فقد عاش على شلش كالنسيم وكان رحيله أيضًا كالنسيم محققًا بذلك ماقاله على لسان أحد أبطال قصصه: الشىء الوحيد المضمون فى هذه الحياة هو الموت (الأعمال الكاملة جزء ١ ص ٤٦٢).

العـــــراة

عندما ولجتُ من باب حجرة المستشفى نصف المضاءة، وجدته ملقى على السرير معطوباً. تلاقتْ عينانا فى لمحة من نظر جعلته يشيح عنى ويخفض جفنيه.

خطوتُ ناحيته، وقبلت جبهته وقلت له: ولم أعرف إلا من ساعات ». عاد ينظر إلىّ نظرة طويلة ولم يجب. كان صامتا يعكس وجهه حزنه، وقلة حيلته، وخفت أن يكون قد فقد النطق. قلت:

ـ شدة وتزول.

عاد ينظر تجاهى ولم ينبس بحرف. وبدا عليه كمن يحاول أن يتذكر شيئا ضاع منه، وراح يمسح جبهته بيده اليمنى السليمة، ويشد بها جلد رقبته الذى تهدل، ثم شرد وظل يتأمل الصورة على الحائط، ثم عاد وزفر زفرة عميقة أعقبها برسم ابتسامة ساخرة ومريرة.

سحبتُ كرسيا وجلستُ بالقرب من رأسه.

ـ سوف تنصلح الأحوال.

قلتها ولذت بالصمت. شد الملاءة التى تغطيه وأحكمها على بدنه. شعرت كأن ألمه قد تسرب إلى أعضائى، وكأننى أحمل مصيبته، وجعلتُ أفكر فى ذلك الجو الخانق، وحالة الرطوبة الشديدة التى تحاصر المستشفى.

تأملتُ النيل الذى كان يطل من النافذة، وثمة مراكب راحلة، وجزيرة طافية موشومة بزراعات موسمية تنتظر حصادها، تناوشها بعض الطيور البيضاء، تطلق أصواتا تشبه الصراخ، ودخان مصانع الطوب يعلو إلى السماء فى ستائر خفيفة مسودة.

قال لى من غير أن يواجهنى:

- تأخرت.

فوجئت بصوته يخرج واهنا، حينئذ شعّت بداخلى لحظة فرح، قلتُ بصوت مرتفع قليلا:

- كنتُ مسافرا.. قالوا لى لما رجعت.

رأيته يحاول سحب جسده حتى ظهر السرير. نهضتُ لأساعده لكنه رفض واستكان مكانه ترمش عيناه برفات سريعة.

انفطر قلبى، وهربتُ من كلمات العزاء، وتذكرتُ من غير إرادة منى ذكريات قديمة، ولم استطع أن ادفع عن رأسى ذلك اليوم المطير الذى صحبنى فيه إلى قريته، وكنا نسير على جسر نهر صغير وسط الغيطان، وكان يسبقنى بخطواته الواسعة، الرجولية فاردا ذراعيه مستقبلا الزخات، متكلما عن ذلك الشيخ العجوز الموحش الذى قابلنا خارج العمار و كأنه حارس الموت، وعندما وقفتُ أتأماه صاح فى: كما تعرف، أنا وأنت ريفيان مثل حزمة من الخس، أما هذا فلا يبدو عنده الباطن مثل الظاهر، إنه ينتمى لهذا المكان الذى سوف يُدفن فيه. سار خطوات ثم جاءنى صوته: «سأنتهى من كتابى عنه قريبا». وسّع من خطوه وسار تجاه البلد تجلجل ضحكته كالجرس، وأتذكر أننى سمعته يقول لى: «الحياة من أمامنا يا رجل».

برد النهار فجأة، وشعرتُ به فى عظامى، وهبتْ على الحجرة رائحة دواء نفاذة، وكان بمقدورى سماع عربات تنقل المرضى وتدرج على الممر الطويل تصحبها سعلات واهنة. كانت لمعة الضوء النافذة من أعلى الشباك إلى بؤبؤ عينيه تبدو بغير جلال، ورحتُ أتذكر لونهما العسلى الرائق وذلك الوهج الذى كان يشع منهما عندما كان يتأملنى وهو يستمع إلىّ، ثم ينفجر من الضحك بصوت الجرس. سمعته يهتف بى:

- ما الذى سوف أفعله الآن؟.

حاولتُ أن أتسلل إلى روحه، لكنه كان يهرب منّى إلى ذلك الأسى على نفسه، وكان مشغولا تتفاقم حالته، وأنه فى كل الأحوال لم يستطع أن يستوعب تلك الضربة التى لم يكن ينتظرها. قال:

- أنت تعرف. كنت أسعى أن تكون الأمور غير ما انتهت إليه.

- كلنا حاولنا، ولسوف تنصلح الأحوال.

- لكننى أنا الذى دفعتُ ثمنا فادحا.

صمتنا لحظة، ثم وضعتُ كفى فوق كفه وقلت:

- شدة وتهون.

أزاح يدى عن كفه، وحرك يده السليمة وأمسك بها يده الميتة، وظل يحرك بها أصابعه، وشرد بعيدا ثم قال:

- إن ما يضيع منك فى آخر الأمر هو حياتك... تصور!!.

بدأتُ أشعر بطعم دخان حريق مصانع الطوب فى فمى، ورائحة دواء المستشفى تفوح من الأركان. وعدتُ مرة أخرى للصمت وعدم الكلام، فيما راح يحادث نفسه:

-أنا فى وضع لا أتمنى لأحد أن يكون فيه.

مسح جبهته بيده السليمة ثم نظر تجاهى بنظرة عدائية وقال بصوت مرتفع قليلا:

- لماذا أنا بالذات؟.. الآن لا يمكن الاعتماد على أحد.

- الدنيا بخير ومازال صالحة للعيش.

وصلتْ إليه كلماتى مجانية وفارغة، تصدر عن رجل يستطيع أن يغادره الآن ويذهب على رجليه إلى داره، وبالرغم من أننى كنت أقولها صادقا إلا أنها بدت ككلمات العزاء فى مآتم الأرياف.

كانت الحجرة ضيقة ومدهونة بلون سماوى، بها سرير سفرى من الحديد، بجواره كومودينو من الصاج الرمادى، ومنضدة عليها تليفزيون ١٤ بوصة بالألوان، وستارة على النافذة زرقاء يسقط من أعلاها ضوء مسائى شاحب، وصورة على الجدار لإكليل من الزهور داخل طبيعة صامتة. قال لى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- افتح التليفزيون.

ضغطتُ مفتاح التشغيل فانبثقت الصور على الشاشة الصغيرة، فى الوقت الذى صعدت فيه موسيقى كنسية تصاحبها أصوات إنشاد لكورس خفى من النساء. كان الفيلم أبيض و أسود من طراز الأربعينيات العتيق، يتجلى مشهده داخل كادر متحرك على زقاق قديم، مقامة على جانبيه بعض المنازل التى تشبه بيوت العصور الوسطى، والتى تنتهى بأبراج عالية وقد نصب فوقها صلبان من الحديد الأسود المشغول، تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التى أطلقها «لماذا تركتنى؟»، وكانت مياه جوفية تنبع من بئر وتشق لها مساراً عبر الزقاق، وكانت صور لأغراب يضحكون بأشداق واسعة، ويجوسون فى المكان.

انزعج، وقال لى:

- اقفل.

حاول إزاحة الملاءة التى تلف جسده. هممتُ لأساعده واقتربت من نصفه السفلى الملفوف بإحكام، لحظتها هاجمتنى رائحة نفاذة كرائحة الأمونياء تنبعث من منامته. التفتُ إليه فهرب منى، ولما لم يعد فى مقدوره تحاشى نظرتى ثبت وجهه فى الجدار ولم يعد ينظر إلىّ.

أحسست بمدى ألمه، وأنه فى تلك اللحظة أكثر الناس انكسارا، ولم أعرف لماذا شعرتُ كأننا - أنا وهو - نجوس عبر حلم يشبه المتاهة ثم نعود مرة أخرى إلى ذلك المكان الذى يقطن فيه الرجل حارس الموت.

تنبهتُ لما يجب عمله، ونهضتُ وأغلقتُ باب الحجرة، وفتحت الدولاب الخشبى. كانت ملابسه النظيفة مرتبة على أحد الرفوف تنبعث منها رائحة كرات العث. حملتُ غياره ووضعته على السرير، وعدتُ إليه وحملته من إبطيه وأسندته إلى صدرى، وسمعتُ نوابض السرير تهتز، وكان رأسه ساقطا على كتفى. كان مستسلما إلى آخر حدود ضعفه. خلعتُ منامته التى يرتديها على عُريه، وتجردت من ملابسى أنا أيضا، وسمعتُ على البعد صوت الطيور على الماء، وصخب السيارات على الكورنيش، ورأيت ستائر الدخان تصعد إلى السماء.

نحن عاريان تماما، كأننا لحظة ميلادنا القديمة، التى ولت، والتى نحاول عبرها الهروب من موت مؤكد.

حملته على صدرى مثل طفل بلا حيلة، مستسلماً إلى حد احتباس صرخة الألم فى صدره، وتقدمنا باتجاه البانيو، نخطو على بلاط الغرفة من غير بهجة، عاريين يجوسان فى مشهد من عرى ينتهى للماء ومحاولة دفع الموت المحاصر. أنزلته فى الحوض من غير احتفال، وعدتُ أتذكر ما كان يحكيه لى عن أبيه، الذى كان يراه آخر أيامه لا يكف عن البكاء ومحادثة الميتين، وكان ينهض من النوم باحثا عنه فيجده وقد شرد فى دروب القرية القديمة ينادى على الراحلين قبل أذان الفجر. سمعته يهتف لنفسه:

- كأننى أنتظر منيتى.

وازنتُ الماء ساخنا وباردا، وحولت ماء الصنبور إلى الدش فانفرط على بدنه فشهق. ثم عدتُ وحولّت ماء الدش إلى الصنبور، وباشرتُ دعك جسمه بقطعة الإسفنج والصابونة المعطرة. كان مستندا لحاجز الحوض كغريق، وعندما انتهيت تأملته وأنا أقف أمامه. كان نظيفا ومضيئا والماء يتسرب من بدنه، ورأسه مستندة إلى ظهر الحوض باستسلام مريع.

فجأة، عبس وجهه واغتم، وانسحب لونه حتى شحب، بعدها انفجر فى ضحك متواتر، يجلجل فى الحجرة بوحشية، يضرب الحوض بيده ويتمتم بكلمات لا أفهمها.

تركته حتى انتهت موجة الضحك فألبسته ملابسه بعد أن جففت له بدنه وارتديت ملابسى. أنهضته وحملته مرة أخرى، وعندما كنا قرابة السرير سمعته يحادث نفسه: «هذا شىء لا يمكن أن يرضى عنه الله». أراد أن يخطو وحده إلا أنه سقط على صدرى فرفعته من وسطه وأنمته على الفراش، مشطتُ له شعره وعطّرته بالكولونيا التى يحبها، وجلست أمامه على السرير صامتاً، قلت:

- كوب عصير؟

رفض، وظل يحدجنى طوال الوقت بنظرة عداء نافذة. قلت فى نفسى: «هو يحتاج إلى الحظه. واصل النظر إلىّ مما جعلنى أرتبك، وأنشغلُ بحالة الصمت التى تسود المكان.

لما ساد التوتر رغبت فى الانصراف، وأردتُ أن أخبره: أننى سوف أعوده فى الصباح، إلا أننى فوجئت به وقد رفع يده اليمنى السليمة وهوى بها على وجهى فى صفعة مدوية انفجرت فى صمت المكان.

دهشتُ من تصرفه وأنا أقاوم الما يدوى فى رأسى.

شحب لونه، وبدا لى كأننى أواجه رجلا يموت، ثم ر أيته يدير رأسه ناحية الحائط لينفصل عنى تماما.

كان الجو خانقا وقد فرغ النهار، وكانت حمرة المساء تعلو شجر الشاطئ، وسرعان ما اختفت الطيور فى رحاب الظلام الوشيك.

كنتُ أعرف أن خنقة الحر سوف تستمر، وسوف تزداد كثافة حتى يأتى الخريف، وربما الشتاء أيضا.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

محمد الخالدي

قصائد من ديوان التباريح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آخر العشاق

يتَلَفّعُ كلَّ مساءٍ
أحزانَ العشاقِ جميعاً
يغشى الحاناتِ ويَروي
لسكارى الحيّ هَوَاه:
أحبّ نساءً كُثراً
لكنّ امرأةً واحدةً ملأتْ كلّ لياليهِ
هامَ بها فاخترقتْ فيهِ
كانتْ كلَّ مباهجهِ
كانتْ كلَّ مغانيهِ

يأتيها فتفيضُ عليهِ سَنَى، تُنسِيهِ
بعضَ مواجعِهِ عَنَتَ الشعرِ
وهمّاً يُضْنِيهِ
يتلفّعُ كلَّ مساءٍ حزنَ لياليهِ
وككُل العشاقِ يحِنُّ فيذكرُ ماضيهِ

نأى

يحفرُ العَرَقُ المرُّ جرحاً
والمقامُ العراقيُّ جرحاً
تحفرُ السنواتُ أخَاديد فى الوجهِ
مُوغِلَةً
يَهرَمُ الزّمنُ الغضُّ
والشعرُ
والليلُ
يَنأى الأحبّةُ. تنأى البلادُ
بين حُزنى وَوجهك هذا المدَادُ
وهذا السُهادُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقاسيم على العود لمحمد القصبجي:

مـا بال ليلى كلّه وَلَهٌ
مـا بالُها النّجماتُ تتّقِدُ
عَبقٌ وأطيافٌ مجنّحَةٌ
ومواسم من حبنا جُدُدُ
الشرقُ كلُّ الشرقِ مُؤتَلِقاً
يأتى، فتهفو الروحُ والجسدُ
هذى الغيومُ تشيلُ بى فأرى
دَارَ الأحبّة ـ كَمْ أنا وَجِدُ
طُفْ بالدّيار وغنّنى طَرَباً:
ذهبَ الزمانُ وعهده الرّغِدُ
ما بالُ ليلى كلّهُ وَلَهٌ
ما بالها النجماتُ تتّقِدُ
أغمَامةٌ بيضاءُ أمْ نغمٌ
سَكَبَ المدى فانداحَ بى أبدُ
شرَدَ المقامُ فليْلَتى سَفَرٌ
بين الغيومِ وأنجُمٌ سُعُدُ
أهفو إذا ناحَ النوى لهفاً
من حُرقتى ويُذيبنى الرّصدُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلْ للأحبة لم أزلْ عَمِداً
مذْ ودّعوا ينتابنى السّهَدْ

وادى العقيق

سال وادى العقيقِ
ألقاً ولُجَيْنَا
ما لِوَادىَ العقيقِ
خفّ شوقاً الينا
ـ أتراه تذكر عشاقهُ، ومشينا
لملاقاته بين باكٍ
ومنتحبٍ فى الدموع غريق
ـ اننا قد أتينا
زمراً وفرادى أتيْنا
لنُحبّيكَ نُحيى لياليكَ... ثم ارتمينا
نقبلُ جزعاءَهُ ونُعفّر بالرمل أوْجُهَنَا
فبكى وبكيْنا
وروَى حزنه وروينا
شوقَنا، أين صرْنا؟ كيف افترقْنا؟
وأرَقْنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دمعَنا وأرِقنا
ليلةً
وعلى جمرة من هوانا احترقنا
وحملناه فينا
ألقًا نستدِلُ به وحَنينا
نحنُ كنّا به آخر العاشِقينا

فى الحانة القديمة

سألتُ النادِلَ المخمورَ:
ما لِلحانِ أقفرَ؟ أينَ ولّى الشَّرْبُ
والسُّمّار أين الصحبُ؟
أين تَنَهدُ العشاقِ؟ هلْ رحَلوا؟
وذاتُ الدَّلِ؟
أتذكُرُ كلما مرّتْ تَنادَى الشَّرْبُ:
ياللَسّحْرِ! ثم توسّدوا أحزانَهم كَمَداً...
فأفرغَ كأسهُ وبكى:
مضَى ذاكَ الزمانُ وصوحتْ
أحلامُه. لم يَبقَ إلاّ ذِكرُهمْ

هل جئتَ تسألُ عنهُمو
أم جئتَ تنكأُ جُرحَ النّاغرِ؟؟
هَمَتْ عيني
أنا كانتْ هوَاى وكنتُ بحيها الشاعرْ
ألسنا آخرَ العشاقِ فلنَشربْ
وأوقدنا الشموعَ البيضَ، بتنا ليلَنا نَنحَبْ
أنا والنادلُ المخمورُ والنجمُ الذى يَشحَبْ

تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت: مجدى عبد الحافظ

مقدمة فى الفن*

ينطوى تعبير الفن فى استخداماته الدارجة على غموض يعود لتاريخ اللفظ نفسه، والذى نجده متداخلاً لحد كبير مع موضوعات أخرى، فمثلاً حين نقول: «فن أن تكون جداً»، أو «فن الطبخ» نتساءل هنا إذا ما كان بينهما شىء مشترك مع ما تقوم به معاهد الفنون الجميلة، فكونسرفتوار الفنون والمهن (كلية الفنون التطبيقية لدينا) تعمل على تخريج مهندسين، لا فنانين. يمكننا هنا إذن التمييز بين معنى عام للفن ومعنى خاص له أكثر انفتاحاً.

ولكى يدخل المُنتج دائرة معنى الفن ينبغى ألا يخرج مباشرة من الطبيعة، وأن يتوقف وجوده على المهارة الإنسانية، خاصة إذا ما كانت تلك المهارة قد اعتمدت على التفكير.

كان لمؤلفى كتاب «المرسى الملكى»(1) عنواناً فرعياً آخر لكتابهم هو «فن التفكير»، وكانوا يفسرون لنا ذلك على النحو التالى: «فى الحقيقة كان يمكن للإنسان القول «فن التفكير السليم»، ولكن هذه المحصلة لم تكن ضرورية، باعتبارها مطبوعة لحد كبير بكلمة الفن التى عنى بذاتها عمل شىء ما بدقة [...] ولهذا السبب اكتفينا بقول فن الرسم، وفن الحساب، لأننا افترضنا بأننا لسنا فى حاجة للفن لكى نرسم بشكل سيىء أو نحسب بشكل سيىء». ويطلق مؤلفونا هنا على هذا، تعبير «منهج»، بينما يطلق عليه البعض الآخر تعبيرات مثل: تأمل، أو موهبة، أو حكم. من هنا فإن حقل دراستنا يمكنه أن يتحدد لمرة واحدة حينما نقول: أن ممارسة ما ذات مهارة ليست فناً إلا إذا انتجت عملاً فنياً، مهما كانت طبيعة هذا العمل الفنى سواء ساعة حائط، أو لوحة أو آلة، أو حتى نثراً أو شعراً...

* مقدمة فى موضوع «الفن» من كتاب:
Philosophie, en collaboration Hatir, Paris, 1995.

المهارة والفن والتقنية:

لكى نذهب بعيدًا بتحليلنا، ينبغى العودة للمصادر اليونانية الغربية، فكلمة "Techné" تعنى مهنة، وفنًا، ومهارة عمل شىء ما، كما تعنى أيضًا منهجًا وحيلة. والمصطلح اللاتينى المقابل هو ARS. والمعروف أن تعبيرات الحياة الثقافية فى الغرب كانت تقدم كلها باللغة اللاتينية، ثم تغير الأمر وقُدمت (فى فرنسا) بلغة فرنسية قريبة جدًا من اللاتينية. إلا أن اللغة الفرنسية منذ عصر النهضة قد عادت إلى التراث اليونانى واللغة اليونانية تستعير منها عن طيب خاطر. ولهذا فاللغة الفرنسية اليوم تستحوذ على مجموعتين من الكلمات للتعبير عن موضوعنا: فن، وفنان، وفنية من جهة، وتقنية وتقنى من جهة أخرى.

هذا وقد دعت الحاجة إلى تقسيم المجال الواسع للفنون، فنميز أولاً الفنون الحرة [الرسم والنحت] (وهى تلك الفنون التى اعتبروها جديرة بأن تستحق أن تحظى بشغل وقت فراغ رجل حر)، وسميت فيما بعد بالفنون الجميلة [العمارة، وفن الديكور، والحفر، والموسيقى، والرسم والنحت]، ومن جهة أخرى الفنون الميكانيكية [أى التقنيات التى تشمل على عمل يدوى].

هذا وقد ظهر مصطلح «تقنية» فى نهاية القرن الثامن عشر أولاً لتعيين الفرق المادية والتى تتدخل فى فن ما، بينما يدل المصطلح اليوم على كل طرق الفعل والإنتاج، إلا أنه أيضًا يُدلل به على الطرق التى تطبق معرفة علمية، والتى عن طريقها يلتقى التعليم النظرى بالعملى. بينما يُفهم من مصطلح «فن» على أنه مُحدَّد للفنون الجميلة، ولا ينطبق على المهارات الأخرى إلا داخل تعبيرات مسكوكة تحتفظ بداخلها بالمعنى القديم.

أما فيما يتعلق بمصطلح علم الجمال Esthétique فمشتق من اليونانية Aistéthikos [أى الذى يمكن أن يُدرك بالحواس]، وهو مصطلح يهتم اليوم بنظرية الفن وكل ما يتعلق بالجميل الحسى.

كذلك ينبغى أن يؤخذ بعين الاعتبار ذلك الانفتاح الشديد للنظريات الحديثة فى الفن، حيث إنه فى خلال القرن العشرين قد تغيرت المعايير بحيث أمكننا اعتبار أى شىء مهما كان مفصولاً عن محيطه، مثل مصفاة بسيطة(٢)، أو كرسى عادى، أعمالاً فنية يمكننا عرضها، ومن هنا تجد مكانًا لها فى المتحف.

أين يبدأ وأين يتوقف الفن؟:

عندما نحدد التقنية بهدفها النافع وطرقها العقلية واضعين إياها فى معارضة مع الفن، فنحن نحدد مجال الفن دون أن نقول أيضًا ما هو الفن؟. إذا حاول أن يحصى الإنسان بعض الأمثلة النموذجية للعمل الفنى فلا يمكنه إلا أن يُفاجأ بحقيقة هذه الأعمال. هناك ما يدعو إذن للبحث عما إذا كان هناك شىء ما مشترك بين عمل موسيقى، وتصميم رقصى إيقاعى، وقصيدة شعرية، ولعمل نحتى. ونتساءل: إذا ما كان سينبغى علينا فتح الدائرة المغلقة للفنون المعترف بها والشائعة لكى نقوم بإدخال أشكال أخرى حديثة من الإبداع: مثل الأغنية والرسوم المتحركة، والإعلانات؟ وأيضًا ماذا ستكون إجاباتنا على هؤلاء المعرضين على مثل هذا التوسع؟

السينما حسبما يرى والتر بنجامان W. Benjamin «تفتح للإبداع حقلاً ضخمًا للفعل غير مشكوك فيه». فهل ستنتمى السينما بهذا العمل الفنى العظيم أو العمل الفنى البسيط من المنتج التجارى العادى؟

حاولنا فى المقاربة الأولى أن نجيب بأن ثمة فنًا عندما يكون هناك إنتاج عمل جميل. قلنا هذا فى المقاربة الأولى لسببين: الأول منهما أن هناك جمالاً خارج الفن، والثانى أن بعض الأشكال الفنية ترفض البحث عن الجميل. سينبغى إذن إعادة طرح السؤال القديم - مع براءة مصطنعة - سؤال سقراط إلى هيبياس فى محاورة افلاطون التى تحمل اسم هيبياس عندما سأل: «ما هو إذن الجميل؟».

الفن لطيف بذاته:

فى البداية سينبغى التمييز بين الجميل والنافع: فكل ما يُرضى بشكل مباشر أو غير مباشر حاجة معينة سيعتبر نافعًا، إلا أن مصطلح نافع هذا ينطبق على وجه الخصوص على الوسائل غير المباشرة لهذا الرضا مثل المعدات، والماكينات، ومثّر الرغبة فى الاستهلاك إلا أنه لا يُسهم أيضًا فى إنتاج الوسائل التى تُرضى هذه الرغبة. فنحن لا نسأل «فى أى شىء يستخدم؟» عندما نكون أمام عمل جميل (سواء أكان لوحة، أو مقطوعة موسيقية)، وللإجابة على هذا السؤال الغريب فإن أى فنان أو أى هاو سيجيب «لن يستخدم فى شىء». إلا أنه من الممكن أن يتصادف أن يكون العمل الفنى ذاته جميلاً ونافعًا فى آن. هذه المصادفة مطلوبة فى الفنون التطبيقية، وفى فن الموبيليا، وفى الملابس وهى تتبدى فى أقصى درجاتها فى فن العمارة. ولعل هذا ما أسماه كانط بالجمال الملتحم Beauté adhérente بمعنى جمال شىء ما خاضع لمعايير أخرى غير الحكم الجمالى، فمثلاً كل صرح مبنى لا ينبغى فقط أن يتماسك، ولكن عليه أيضًا أن يخدم تبعًا للحالة فعليه أن يؤوى سكانًا، أو عائلة، أو إدارة، أو قطيعًا من الماشية أو ماكينات، وإذا ما شغل وظيفة تلك، فهو من هذه الوجهة نافع مهما كان شكله قبيحًا، أو بشعًا، أو حتى مهما يتألم المرء عند رؤيته. من وجهة أخرى فمن الممكن أن يكون أيضًا مصدرًا للإعجاب بصرف النظر عن وظيفته النافعة.

الجمال الحر والجمال الملتحم:

تهتم الحركة المعاصرة التى يُطلق عليها Design بشكل منهجى بهذه الوحدة بين الجميل والنافع، ويمتد اهتمامها هذا حتى يصل للأشياء والأدوات المنزلية. ويطلق كانط تعبير الجمال الحر beauté libre على كل الأعمال غير المصوَّرة، كالموسيقى بدون موضوع والفن التجريدى.. إلخ. والجمال الحر هو الجمال غير الملزم بأى وظيفة خارجية عن الجميل نفسه، وبمعنى أكثر بساطة هو الذى لا يستخدم فى أى شىء. وليس هناك ما يدعو لاعتبار الجمال النافع أفضل من الجمال الحر. فإذا اعتبرنا أن الجمال غير النافع أكثر «نقاءً» لأنه جميل ولا شىء غير ذلك، فالجمال المرتبط بالنافع سيثرى الحياة اليومية.

لعل رجال الحضارات المختلفة قد بحثوا ومنذ عصور بعيدة القدم فى أساليب لتزيين المعدات والأسلحة الخاصة بهم. فقد كان تجميلاً بلا مبرر، بمعنى غير نافع حيث تكمن هنا مرة أخرى، خاصية الجميل فى نقائه، وفى عدم استخدامه وتوظيفه لتأدية منفعة ما.

إلا أن من يرفضون كل مفهوم وظيفى للجمال يضيفون إلى رأيهم هذا أن عالمًا بدون جمال يصبح عالمًا غير محتمل فيبحث البعض منهم عن الجمال فى الطبيعة، والبعض الآخر فيما هو مصطنع بفعل الإنسان،

بينماسيحتقر البعض الآخر نوع معين من الجمال مما يقدره البعض، إلا أن الجميع سيتفقون فى النهاية على إعلان رأيهم فى أن بضع لحظات على الأقل من الحياة تستوجب وقتًا لنتوقف ونتأمل[٣] عمل فنى جميل. هذا التناقض الظاهر لهذه المواقف ربما أمكنه إيجاد حلا إذا ما اعتبرنا أن الجميل يلبى حاجة خاصة لدينا، تتميز عن الحاجات البيولوجية ألا وهى حاجة العقل.

هل يعتبر الفن نوعًا من الترف؟

من جهة أخرى يمكن أن يُقرِّب الفن من اللعب. وهذا الطابع غير النافع المختص باللعب فى الفن يجعل الناس فى بعض الأحيان يعتبرونه نوعًا من الترف. إذا كان جد حقيقى أن العمل الفنى مرتبط فى الغالب بكرم الأغنياء وتفاخر القادرين. إلا أنه ليس بأقل حقيقة أن الناس فى مواقف البؤس أيضًا قد وجدوا عزاء أو بداية للتحرر فى تعبيرهم الفنى عن ضيقهم وشدتهم وعن آمالهم. فنحن نعرف وعلى مر العصور أغانى العبيد وقصائد شعر المنفيين.

إذا سلمنا بهذا فسيتوقف الفن إذن عن أن يصبح لعبة، وعلى الرغم من أهمية الفن إلا أنه يبقى على هامش المصالح، وعلى هامش الفعل الناجح ذي المردودية. وسواء قررنا بأن الفن هو ترف القادرين أو عزاء البؤساء، فيبقى أن الفن فى الحالتين هو سمة وعى أدرك لوقت ما أن يضع نفسه خارج إطار الحاجة.

الفن والتقليد:

ليس الفن إذن سطحيًا أو وهميًا. إذا ما انحصر هدف الفن فى التقليد[٤]، ففى هذه الحالة ستكون الانتقادات التى ساقها أفلاطون فى محاورة الجمهورية لها مايبررها حيث سيصبح الرسام والشاعر هنا مجرد مخادعين وإن يستخدم فنهما فى هذه الحالة إلا فى الخداع وقلب حقائق الوقائع والمعرفة. إلا أن كلا منا سيعترف اليوم بأن هدف الفن لا يكمن أبدًا فى التقليد وإن ما يحدث ليس إلا اقتصار الفن على إعادة الإنتاج، فالفن لا يمكنه الدخول فى منافسة ضد الطبيعة، لأنه فى هذه الحالة سيبدو أشبه بتلك «الدودة التى تبذل الجهود لكى تتساوى بالفيل».

وعلى العكس يذهب أوسكار وايلد Oscar Wilde لأبعد من ذلك عندما يساند أطروحة أن الطبيعة هى نفسها التى تقلد الفن، فبالفعل رؤيتنا للطبيعة محددة سلفًا بتمثيل ثقافى، بل وأكاديمى أو اتفاقى للأشياء الموجودة فى الطبيعة. فوجود امرأة «جميلة» بدينة ليس معناه أن تكون فقط هدفًا للتفكه وجذب الأنظار: فمن الممكن أن تبدو أيضًا فى عيون البعض وكأنها رينوار Renoir مجسدًا.

بعيدًا إذن عن الزهو المصطنع، فالفن على وجه الخصوص منطقة غنية بمعانى النشاط الإنسانى. وليس هذا لأن الفنان يمتلك نزعة لكشف حقيقة جوهرية، مستقرة فيما بعد الظواهر المحسوسة. إنه على العكس فالظاهر الذى يستقبله الفنان أو يعبر عنه فى عمله الفنى هو بلاشك أكثر حقيقية، وأكثر جوهرية، لأنه يحمل مغزى أكثر من «الواقع» المحسوس والمبتذل فى عالمنا اليومى: حيث أن موقع ما هو حقيقى موجود فى العقل وليس فى الكون العادى، وهو أخيرا مجرد عن الأشياء البسيطة المحسوسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العمل الفني:

إحتياطي لمعنى لا يمكنه أن ينفذ:

لا يعتبر العمل الفني احتياطياً للمعنى لكونه غير محدد بوظيفة معينة. إن العمل الفني يظل دائماً أكثر غنى عما كنا نعتقد. فعندما تكتشف النظرة النشطة للمتفرج هذا أو ذلك المعنى فليس فقط تبعاً لمعرفته أو لجهله ولكن أيضاً لتخيله وللرغبات السرية التي تنساب أمام العمل وتعتبره أحياناً معني لم يكن لديه. أما بخصوص المعرفة الجمالية، فليس ثمة تفسير خاطئ، وأيضاً بالنسبةللمتعة التي يحققها العمل الفني للمتفرج إذ يمكن القول أن كل ما له معنى فهو مرض[*]. عندما قدم فرويد تفسيره للمعنى الخفي للنشاط الفني كان واعياً بشكل مسبق بحلول تحليلاته حيث أن تفسير المعطى الفني على وجه الخصوص ليسا الدافع للتحليل النفسي. علينا أن نعاين أن الفعل الخلاق يظل غامضاً، أو معتماً، ليس فقط للمفسر ولكن للفنان نفسه: يحمل هذا الغموض لدى بعض الفنانين دلالة إذ أنه يحيلنا إلى القوى الخفية للعقل. تلك اللغة الأسطورية والمجازية التي تتفرع «لربات الفن» أو للآلهة لكى تفسر إشكالية الموهبة. وعندما نستعيد خطاب الشعراء فإن أفلاطون يذهب بعيداً حتى يصل لرفض مصطلح الفن عن أشعارهم (وهو مصطلح يمكن إطلاقه على الأرتيزان أو حتى على العامل) إلا أنه لكى يصف نشاطهم الملهم هذا. يرى أن عبقريتهم تلك قدرة متصلة مباشرة بالآلهة.

أعاد الفنانون وجمهورهم عبر العصور هذه المعارضة التي تحدثنا عنها للعبقرية المستوحاة للارتيزان المثابر لكي يتعجبوا أو يندهشوا، بل وأحياناً ليرتعدوا بسبب ما يقوم به الفنانون مع عدم معرفتهم - أنفسهم بما يفعلونه: مما يقود إلى فكرة أن الإبداع سيكتمل في داخلهم... بدونهم! إنها قدرة شيطانية تقود الفنان، وهى القوة الخفية التى أملت على موزارت أوبراه Requiem (موسيقى الموتى) فهل نطلق عليها مصطلح «الطبيعة» كما كنا نعتقد فى القرن الثامن عشر؟

من المؤكد أن العبقرية تنتج الأعمال النموذجية، وهذا نفسه ما دعا كانط إلى القول بأن الطبيعة «تعطى قواعدها للفن» عن طريق العبقرية: أو أكثر تحديداً «تعطى قواعدها للفنون الجميلة.

على خلاف ذلك، فإن المقلدين والمزيفين، بل وحتى الفن الاكاديمي عموماً ما يحولون النماذج التى أنشأتها العبقرية والطبيعة إلى مكاسب مادية.

العبقرية والعمل:

مع ذلك فثمة فنانون[٦] قد وجدوا فى هذه المعارضة الحاسمة بين العبقرية والعناء نوعاً من الخداع أو من سوء الفهم يخفى وراءه العمل المبدع الحقيقي. العبقرية موجودة إذن فى كل المجالات، وعندما ينشط الفكر فى اتجاه وحيد - كما يقول نيتشه - فإنه ليس هناك معجزة ما تخص العبقرية، ولكننا نجد أنفسنا مذهولين بالإعجاب أمام عمل «كامل» بمعنى عمل منتهى تبدو لنا نشأته الأولى غير قابلة للإدراك. مع ذلك فالعمل الفنى حتى العبقرى منه، كان قد أنجز، ولكن عرف «الفعل» أن ينسى نفسه.

العمل الفنى ليس بحقيقي:

إذا لم يكن هنا ثمة معجزة خاصة بالعمل الفنى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيبقى أن هناك سرًا ما فى تطور المبدع، وانطلاقًا من وجهة النظر تلك، فكل عمل فنى عظيم يمكن وأن يتبدى كما لو كان لغزًا. لا عقلانية الإبداع الجمالى تلك والمتعذر تبسيطها تحيل إلى تحليل العلاقات الإشكالية التى تواجها مع الواقع. ويوضح سارتر فى كتابه المتخيَّل L'Imaginaire بأى معنى يظل العمل الفنى «غير حقيقى». إنه ودون أدنى شك فاللوحة، والألوان، وحتى الأشكال ليست بأشباح. ولكنها هدفًا للتقدير الجمالى، فالجميل لا يعطى ذاته إلى الإدراك الحسى، ولا حتى إلى الذكاء. هذه السلبية والتى هى سمة النشاط المبدع هى فى الوقت نفسه سر خصوبته.

إن الفن ما هو إلا اعتراض على القواعد الثابتة وضد إعادة تكرار الزمن، وطموح لشىء آخر: ولنأخذ مثال بوسان الشاب Poussin فى لوحته أخبار بلزاك[7]، إذ عبر الفنان هنا عتبة اللامرئى وعرف أن بلوحته تلك قد ترك «الباب مواربًا هنا على عالم آخر..»[8].

وهذا العالم الآخر ليس بالضرورة عالمًا عظيمًا: لقد عودنا الفن المعاصر على تمثيله للأشياء ليس فقط القبيحة منها، ولكن أيضًا ما لا قيمة له. أما فيما يتعلق بالحركة التى نسميها «الواقعية المفرطة» hyperréalisme فإنها يمكن أن تبدو كما لو كانت نفى للفن بحيث أن الواقع سواء أكان جميلاً أو كان مبتذلاً فهو لا يكسب شيئًا عندما يقلَّد: أليست كل نسخة مقلدة ليست حشوًا عبثيًا؟ فيما يستخدم الرسم الواقعى إذن ما دام لدينا التصوير الفوتوغرافى؟ وفيما يستخدم الفن «الواقعى المفرط» ما دمنا لدينا الواقع؟ لكى نفهم مدى فائدة وإسهام هذا التيار الجمالى - الذى سقناه - سينبغى علينا الاعتراف وعلى العكس بأن العمل الفنى المفرط فى الواقعية لا يبلغ حقيقة الظاهر إلا لأنه وكأى عمل فنى، ولكن بطريقته الخاصة، يقوم بالتعالى على الحقيقة المباشرة ويكشف من خلال ذلك الطبيعة الجوهرية للأشياء.

رفع التسامى Désublimation[9] المعمم للأعمال الفنية والذى تم فى القرن العشرين بالإضافة إلى فك السحر الجذرى الذى نتج عنه، قد قادا إلى أكثر من مؤلِّف لإعادة طرح التساؤل الهيجلى بصياغة عصرية: «هل وصلنا إلى نهاية الفن؟».

ستصبح نزعة الحداثة حسبما يرى أدورنو Adorno كعملية نفى لا تستثنى أحدًا حتى ذاتها. إنه حكم قاسٍ ينبغى أن نعمل على تخفيفه عند ملاحظته. حسبما يرى المؤلف - أن نزعة التدمير الذاتى تعتبر ميل عميق للعمل الفنى أيًا كان: وهو «يؤكد أن كل فن يحمل فى داخله موته ليس إلا طريقة أخرى لقول نفس الشىء»[10].

أليست الاضطرابات الجمالية المعاصرة هى نهاية عملية ذات مغزى ولا مفر منها؟ أو ألا نستطيع أن نشرح هذا، من وجهة نظر أخرى، عن طريق ظاهرة إعادة الإنتاج الممكن للأعمال الفنية (بمعنى عن طريق التبدى، ثم عملية التعميم، بداية من القرن التاسع عشر، للطباعة الحجرية، ثم الإلكتروفون، والتصوير الفوتوغرافى، والسينما) ؟.

قطبا تاريخ الفن:

حسب الافتراض الذى يتبناه والتر بنجامان W. Benjamin، فإن العمل الفنى الذى يوجد منه اليوم مئات أو آلاف من النسخ، ينزع إلى الانسلاخ عن كل تكليف

مقدس. بحيث يمكننا منذ الآن افتراض أن قيمة العرضي للعمل الفنى تحل ببطء محل «قيمة الطقوسية». إذ كلنا يعلم بالفعل أن فن ما قبل التاريخ [١١] كان يستوجب بعدًا سحريًا، بمعنى أنه كان مؤسسًا على الافتتان المرتبط بالصيد، ولذا كانت: «قيمة العرضية» لا شيء. والنموذج الأكثر قربًا منا هو الخاص بالرسامين المصريين الذين كانوا يزينون مقابر الملوك بكل صور الأشخاص ممن سيحتاجهم الملك المتوفى فى العالم الآخر - ولم تكن غايتهم هنا جمالية، ولكنها كانت دينية أو طقوسية. بينما على العكس بدت الأعمال الفنية فى العصور الحديثة متحررة من هذه الطقوس السحرية أو الدينية. فالسينما - على وجه الخصوص - ليست معبدًا ولا متحفًا. وبشكل جوهرى فهى عابرة وقابلة للاستنساخ، كما أن العمل الفنى لم يعد يهتم الآن بالقيم الخالدة.

هل الفن المعاصر تافه؟

مع ذلك فتاريخ الفن المعاصر لا يُختزل فى عملية «نزع القداسة» هذه. إذ أن روح الجدة، والطيش، واستلهام الكمال واللعب تظل أمورًا مختلطة بشدة فى المُنتج الفنى، وعلى هذا يمكن لأى فرد معاينة أن الأعمال الفنية والتى كانت تعبر فى وقت ما عن أعلى خيال مبدع، تظل واحدة، إلا أنه بعد عقدين يتحول الأمر وتصبح موضعًا للمديح والتوقير. تمامًا مثلها فى ذلك مثل الآثار الدينية أو التاريخية.

إذا ما اضطلع الفن اليوم وبكل صفاء بوظيفة فى التنوع، وإذا ما كان طيشه غالبًا موضع تفكير، فإنه سيصبح من الخطر أن نستخلص - من تلك الواقعة - بأنه قد وقع فى التفاهة واللامعنى. إذ أن عرضية العمل الفنى، أو حتى تجريديته، تضفى عليه نغمة عابرة وساحرة، وكأنها نوع من «لا أعرف ماذا» Je ne sais quoi والذى لن يعرف الذكاء أبدًا أن يأمل فى فك شفرته ولا فى تخليده[١٢].

بالإضافة إلى أن الطابع المتنوع لبعض الأعمال (التى تنتجها السينما فى هوليود مثلاً) لا ينبغى أن تخفى رهاناتها الحقيقية الرمزية والاجتماعية.

الهوامش:

١ - نُشر هذا الكتاب فى ١٦٦٢ أولاً مجهول المؤلف، ومؤلفوه هما: أرنو ونيكول وهما أتباع مذهب الجنسينية (وهو مذهب أخلاقى مسيحى متشدد).

٢ - اشتهر مارسيل دى شامب Marchel Du Champ عندما قرر أن يرفع مصفاة بسيطة إلى مرتبة العمل وهو ما نسميه Ready made انظر فى هذا الموضوع :

Georges Charbonnier, Entetiem avec cl - lévi - Strauss, Collection 10/ 18 éol. C. Bourgois.

٣ - نقصد بالتامل هنا أيضًا الفعلين: «يسمع» و«يرى».

٤ - نشط هذا المفهوم الواقعى للفن كل تاريخ الأفكار الجمالية منذ أرسطو (كتاب الشعر، الفصل الرابع) وحتى زولا مرورًا بكوربيه فى

مجال الرسم، وموباسان فى الرواية وتاين خاصة فى فلسفته الفنية.

٥ - ولهذا عندما تفقد ديانة ما كل مناصريها فإن الرموز الذى تبدت فيها هذه الديانة تظل كعمل فنى.

٦ - خاصة سترا ينسكي فى كتابه الشعر الموسيقى Ed- Plon.

٧ - بلزاك، عمل فنى عظيم غير معروف، وهو ما استوحى منه روڤيت فيلمه La bwlle Noiseuse.

٨ - Malraux, Les voiux du Silence, éd. Gallimood, p. 316.

٩ - يعنى هذا التعبير لدى ماركوز تمثّل وجعل الأعمال الفنية تبدو عادية عن طريق المجتمع، والسوبر ماركت والتليفزيون، والأسطوانات L'homme unidimensionnel, Ed. de Miniut.

١٠ - W. Adorno, Minima Moralia, I, 47, éd. de Minvit.

١١ - فن العصر الحجرى المتقدم الأوروبى، خاصة ونحن نعتقد اليوم فى ان هذا الفن يمكنه ترجمة نشأة الكون المُعَقَّد أو حتى إعادة إنتاج لصورة أنظمة التحالف بين المجموعات الاجتماعية.

١٢ - Référennce á ankélévitch, Liszt ou la Rhapsodié, éd. phon.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صنع الله جاد

الميلاد

الصيف... والظهر داخل البيوت.. وكانت الشمس تنبض فى شارع السكة الزراعية.. الواقع بين البيوت والسور الخرسانى للسكة الحديدية وكان الأفق الشرقى مكشوفا لها.

الصمت.. وكان الظل يتيما مطاردا..

الصمت فوق تعريشة «اللبلاب» و«الليف» والتمرحنة» .. والصمت تحتها حيث نساء «الحتة» قد تجمعن فى كتلة سوداء..!! ومن الثقب الواسع فى السور الخرسانى تقاطر بعض «المحولجية» بصحبة «عطشجى» يلتمسون الرطوبة تحت التعريشة ويسألون وهم يشخصون بعيونهم فى الدار المواجهة:

ـ هيه؟! إن شاء الله ربنا يكون جبرها؟

فتأتيهم الإجابة المعتادة من «أم بلال» التى لا يعرف أحد عمرها:

ـ الفرج من عنده ـ ربنا يتولاها برحمته..

ومن الشباك الخشبى القديم، البالغ الطول والعرض، يتساقط صوت «سعاد» باكيا متألما.. وتنعطف نحو الدار العيون لاهثة من حضور شمس يوليو.. وتنتصب اعناق عمال السكة الحديدية، وكلهم جيرانها، وتطل رؤوس آخرين من أعلى السور.

صرخة هائلة تخترق الوجود.. الألم يصعد .. يرفع «سعاد» فى معارجه فتتذوق الأبدية.. تصرخ.. يحلق الصوت فى الأعالى.. تصرخ بصلاجة للرحمة.. تخشع الشمس .. تختفى خلف غمامة.. تضطرب التعريشة بنسمة هواء.. تتهامس الوريقات الخضراء تتوه أرواح الرجال والنساء فى الزمان. تتجه إلى الله بدعاء واحد..

وفى المكان يطل الزوال غامض النداء.. تعبر الغمامة.. تقذف الشمس نورها.. تنبهر العيون فينطلق دعاء من كل فم أن يجبر الله سعاد، هذه المرة، فتضع ما فى أحشائها.. وامتدت أيدى النساء إلى عصابات رؤوسهن يحللن عقدها.. وهتفت أم بلال:

- يا فاتح .. يا فتاح .. يا مسبب الأسباب..

انقطع صراخ «سعاد» أطلت «أم يحيى» الصعيدية من بين ضلفتى الباب الخشبى القديم للدار.. توجهت أنوفهم نحوها.. تقدمت خطوتين .. ثوبها القطنى الأسود ملموم.. تعلقت العيون بشفتيها المصبوغتين بخضرة داكنة .. توتر تحت شفتها السفلى عرقان أخضران على ذقنها.. وكانت تقول كلمات قليلة بصوت أجش.. وكان أقرب الواقفين إليها عم «حمام»..

لم يسمع الناس.. ولكنهم كانوا واثقين أن عم «حمام» قد سمع.. وراوه قد استطالت رقبته.. وانتفخت عروقها.. كما لو كان يهم بالغناء.. أو قراءة القرآن.. أو تلقين ميت.. لكن رقبته التوت فى الهواء.. وتموجت.. وغربت عيناه.. وارتكز على عكازه بيسراه.. وكبس طاقيته البنية بيمناه.. ولم يقل شيئا..

وكررت أم يحيى كلماتها.. لم تخص واحدا بعينه بها.. ولم تصل كلماتها إلى آذان الواقفين. ورفعت وجهها.. وبصوت كالحشرجات وجهت الكلمات إلى السكة الحديدية. وإلى الأشياء.. وإلى الناس وإلى كائنات لا يراها أحد.. وبضربة خاطفة فكت حزامها من وسطها.. ووقفت مفكوكة الضفائر تحت طرحتها الشفافة.. وخلفها كان الباب القديم فوهة مستطيلة عميقة العتمة.. وبدا للناس أنه لا نهاية لمعاناة سعاد.. وأن «أم يحيى» تنبئ باليأس، لولا أن حجل عم حمام بقدمه المتورمة المريضة بداء الحمرة.. وصاح:

- عاوزين كلب أسود ياجدعان..

«كلب أسود» رددت شفاه بعضهم الكلمتين.. ثم اضطربت كتلة البشر فى اختلاجات متوالية.. انفصل بعض الرجال.. فارقت بعض الشابات الصغيرات.. اختفين فى الحوارى القريبة.. قالت أم يحيى بصوت سمعه كل الناس:

- وعاوزين ولد ابن تسعة..!!

صاح المحولجي العجوز من نافذة كشك التحويلة:

- شوفوا الكلب فى البر التانى فى ترب النصارى..

ونادى على واحد من عمال الدريسه:

- طيران يا واد يا عبد البر .. روح لعمك فانوس..!!

لم يبق فى التعريشة غير بعض العجائز.. و «أم يحيى» مازالت واقفهً بالباب.. عيناها الواسعتان غائبتان كأنها تنظر إلى داخلها.. أو تنتظر شيئا.. أو إشارة غامضة..!!

مالت أم بلال على جارة لها.. تعجبت.. ومصمصت. كادت أن تشتبك مع «أم يحيى» فى حديث لولا أن سمعت أصوات كلاب آتية من كل اتجاه. ومن ثقب السور خلف التعريشة عبر كلب أسود يقوده «عم فانوس» وهو يقول:

- يا أولاد. احنا بنربى الكلاب للحراسة.. مش عشان الحاجات دى..

نفذت بعده زوجته الست «فله» أم موريس، من الثقب، وهى تصيح فيه:

ياراجل.. ينوبك ثواب فى البنية اللى ما عاش لهاش عيل.. وكان «عبدالبر» عامل الدريسة يقول للمحولجى العجوز بصوت مرتفع:

- أقول له يا عم فانوس. الحكاية كده كده. يقول لى: للحراسة وبس.. أقول له. يقول لى.. أقول له.

نادى المحولجى من نافذة كشك التحويلة:

- يا أم يحيى.

لكن صوته ضاع فى زياط بعض الفتيان وهم يسحبون خلفهم ثلاثة كلاب سوداء ويتقدمون نحو الباب فى زفة كبيرة من الصغار بنين وبنات.. وفى ذيل العيال كان عم حمام يسحب قدمه المتورمة. وخلفه كلب أسود قد ربطه بحبل. ومن الحوارى القريبة تناثرت أصوات كلاب تصرخ هاربة من مطارديها بينما استدارت أم يحيى وغاصت فى ظلمة الدهليز. حتى تسلمها الضوء الهامس لبئر السلم وقد تعاطف مع الأبخرة البيضاء الصاعدة من صفيحة الماء المغلى.. تاهت «أم يحيى» فى الشهقات العالية لوابور الجاز.. انحنت.. حملت الصفيحة.. ازاحت بقدمها ضلفة باب الحجرة حيث ترقد سعاد.. دخلت .. التفتت نحوها الداية متسائلة..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- يارب.. يارب.. يا امه. يارب..

استغاثات واهنة.. مقطوعة الأنفاس.. جسد سعاد منتفخ مبعثر على اللحاف الأحمر القديم.. وضعت أم يحيى الصفيحة بجوارساطور ومقص طويل.. تعاقبت استغاثات سعاد.. فتحت أم يحيى المقص.. وضعته مفتوحا على منضدة.. جلست خلف سعاد. رفعت ظهرها.. جعلته فى صدرها.. وبكفيها احتضنت راسها.. أهابت بها:

- اديني .. اديني يابنتى..

صوت سعاد واهنًا:

- نفسى انقطع يا خاله. حيلى انهد.

شحب وجهها. قالت أم يحيى:

- لأ.. لا يا سعاد.. لازم تشدى حيلك يالللا.

وضغطت رأس سعاد بكفيها، وقالت الداية الجالسة بين ساقى سعاد:

ـ خليكى معايا يا ام عدوى...

ازداد وجه سعاد شحوبا وهى تحاول استجماع نفسها.. تغضن جبينها بقطرات من العرق.. ازرقت شفتاها، قالت أم عدوى:

ـ دا الخوف عليكى المره دى يا بنتى.. مش ع الواد. يا للا يا حبيبتى.

ادينى.. هه. لا.. مش كده .. ماتسرحيش.. ادينى.. تعالى..

وبدا أن سعاد تغيب.. وفجأة انتفض كيانها بصرخة.. تصلبت أصابعها القابضة على أطراف اللحاف. مالت بجذعها.. التفتت نحو عمود السرير.. صاحت أم عدوى:

ـ أيوه.. ادينى. الراس فى ايدى أهه.!!

ارتدت «سعاد» إلى صدر «أم يحيى». ذهبت عيناها فى الأعالى.. رحلتا فى داير السرير المشغول من خيوط قطنية.. التقت عيناها بطفل يقذف رمحا .. أفزعها نصفه الأسفل.. ولأول مرة اكتشفت أن نصفه الأعلى يشبه اى طفل لكن نصفه الأسفل يحتوى على ذيل مقوس.. متحفز. منتصب الشعر.. تابعته بعينيها يتكرر فى داير السرير.. انتفض جسدها.. صرخت وهى تئن:

ـ يا لهوى يا أمه.

قالت أم يحيى:

ـ لا .. ماتسرحيش..!:

أنّت سعاد أنّة طويلةً.. شالت رأسها من صدر «أم يحيى».. انهارت، فاصطدم رأسها بطرف الوسادة.. وانعطف معلقا فى الهواء.. التقت عيناها بعينى طفل دائرة السرير. أفزعتها إطلالة رأسه المدورة من بحر السماء.. قالت لاهثة:

ـ تعبت..

قامت أم يحيى. ارقدتها على ظهرها .. أراحت على الوسادة رأسها.. من فوق المنضدة تناولت الساطور.. وغادرت الحجرةَ.. أمام عتبة الباب وقفت.. ساد سكوت.. حتى الكلاب سكتت وبعينيها تفحصت الكلاب.. ثم قالت:

ـ هاته يا حمام

دخل «حمام» من باب الدار خلفها.. أفسحا للشمس التى تعقبتهما فى الدهليز.. وطاردت كل النسمات الرطبة.. ألقى حمام جسده على الكلب.. وبسرعة ومهارة لف الحبل على رجليه الأماميتين.. وصنع عقدة.. لفه على ساقيه الخلفيتين.. وشد الحبل. فانتفض الكلب.. زام.. غير أن حماما قد جمع العقدتين فى عقدة واحدة.. فعوى.. وحاول التخلص.. لف حمام الحبل وأنفذه من طوق فى رقبة الكلب وشده إلى الخلف فارتفعت رأسه فعقد الحبل فى ساقيه.. سألته أم يحيى:

ـ من القرافه يا حمام؟

قال حمام

ـ عيب يا أم يحيى..

سألت:

ـ والولد.؟

فنظر من الدهليز فتى لم تبصر به «أم يحيى» من قبل.. متوسط الطول . قوى النظرات.. قصير الشعر.. قبضت على كتفه.. ثم مسكت به من طوق جلبابه.. أدخلته من الدهليز فصار خلفها. قالت:

ـ جمّدْ قلبك يا وله..

تخلى حمام عن مكانه .فتحت «أم يحيى» باب الحجرة .. وعلى عتبتها جمعت أطراف الكلب تحتها. كان الكلب هائجا.. وشفتا «أم يحيى» ترتعشان بكلمات خافته.. وكانت «سعاد» مازالت تلامس طفل داير السرير. وفجأة زأرت أم يحيى:

ـ يا سعاد..

نظرت سعاد.. فى اللحظة التى أهوت فيها أم يحيى بالساطور على رقبة الكلب.. تفجرت الدماء.. أطلقت سعاد صرخة هائلة.. «أم يحيى» تضغط الكلب بثقل جسدها.. الجثة تختلج تحتها بعنف.. العتبة تستحم فى فيض الدماء الساخنة.. ومع الارتعاشات الأخيرة للكلب الذبيح تناهى صوت الوليد ضعيفا خافتا..!!

نظرت «أم يحيى» فى الولد الواقف خلفها.. سألته:

ـ انت ابن مين يا وله؟!

لم يرد.. كان مأخوذا. قد اتسعت عيناه ونطقتا بنشوة غامضة. سألته وهى تقبض على كتفه:

ـ اسمك إيه يا وله؟!

قال بصوت تائه:

ـ زكريا.

أمسكت بيده. أدخلته الحجرة.. ناولته المقص.. أمسكت بالحبل السرى. فتحت إصبعيها السبابة والوسطى على مسافة من الحبل السرى.. قالت له:

ـ قص. من هنا..

صعوبةُ أن تكونَ رومانتيكيًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس لعينيك بدءٌ ولاختام، تمام عينيكِ نقصٌ،
ونقصُهما تمام. المرأة التى رغِبَتْ بأن تصير قطةً،
بشرط أن تكون فى جوارها جرَّةُ اللبن وفوق
رأسها العرائسُ، مرَّتْ عليها ليلةُ الأربعاء،
وحيدةً، تفكِّرُ فى العواملِ التى بها يخونها الأحبَّاء.

النارُ موجودةٌ فى جوار للكتف، فلو أن لأحزانكِ
بابًا لابتدأتْ، ولو أن لأحزانك أسهمَ للخرائط
لانتهيتْ. كيف لايُحسنُ الشعراء المصريون
الحديثَ عن المتاهة؟

طيرٌ أقربُ للماءِ، طيرٌ أبعدُ من سطحِ الماءِ، طيرانِ
التحما، تحتهما يحترقُ الماءُ، فوقهما تتلاشى
الأسماءُ. سين: كيف تصير امراةٌ عَبْدةً؟.
جيم: لو قرأتْ أورادًا فى الركعةِ، وتجلىّ وحشُ
أظافرها فى السَّجْدة، سين: ماقوسُ الشهقةِ؟.
جيم: طرفةٌ: حَلْقُ الروح، وطرفةٌ: صِدّيقٌ يشهد
أن البلدَ حرامٌ. سين: كيف سيغدو الرجلُ
إلهًا؟، جيم: إن مَسَحَ الجبهة فى باطنِ قَدمِ
الطفلةِ، وتولىّ عنها الرقصةَ، وتولاها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنغام المدن الساحليّةِ لها وطْأةٌ، فلماذا لم تخلعى
حلمتيكِ وترسليهما فى حوالةٍ على القسم الثقافى؟
مالَ الجسدان على بعضهما واختفى الآخرون، ورأيتُ
بقايا العلقم تحت اللسان.
ربما لو فعلتِ كنا وفرّنا المشاويرَ إلى عيادةِ
المقطم، ووفرنا الكرسىَّ الكهربائىَّ الذى جلستُ
عليه فى سنواتِ النضج.
لابأسَ، لنفترض أن الحوالةَ تأخرّتْ ثلاثةَ

أعوام - هذا يحدث فى هيئة البريد عادةً - وها
أنا المطرود أستلم الطردَ. فلماذا تستيقظ
حلمتاكِ كلما عرّجَ الكلام على سيد عويس؟

ستعلّقُ امرأةٌ جوارحَها على سقف المنازل، ثم تمضى
فى مباخرها لقومٍ صالحينَ، يقدّمون السّمَ باسمِ
عصيرِ مانجو: شاءت الدنيا وما شاءت يكون.

أريد أن أكتبَ شعرًا لعينيك، شريطةَ أن أتفوّقَ
فيه على تشبيهما بغابتَىْ نخيلٍ ساعةَ السّحَر،
وألا أكرّرَ أنهما خانهما التعبيرُ حتى ظلتا كما هما،
علاوةً على ألا أسيرَ فيه على هَدْى عيونِ الزا.
أعلمُ أن ما أريده شاقٌّ علىّ، وحتى إذا استطعتُ،
فسوف أكون حينئذٍ شاعرًا غنائيًا، وهذا
ما أتحاشاه منذ عشرِ سنوات.
نفترضُ أننى تجاوزتُ الكبارَ الذين سبقونى
(وهو وارد بقليل من التفاؤل)، وأننى قبلتُ أن
أكونَ رومانتيكيًا لبضعة أسابيع (وهو ممكنٌ

بقليل من إهمالَ الواجبات الحداثية)، ساعتَها
ستواجهنى المشكلةُ الأمّ: أنّ كلّ الأوصافِ التى
سألصقها بعينيكِ سوف تظل مجردَ شرح
لعينين تستعصيان على الشّرْح.
الأجدى إذن أن أنقّطَ اليود فى هاتين العينين
نهارًا كاملاً، وأن أفتحهما على اتساعهما
لحظةَ انفلاق البويضةِ، لأبلع ما ينزُّ
منهما من فائضِ الأعمار.
هكذا فعلَ بيكاسو: قضمَ التفاحةَ بين شذقيه،
تاركًا الرسّامَ البائسَ يخلط الأحمرَ بالأزرقِ
فى دائرةٍ من فلقتيْن

لابدَّ من إكرامه وهو الكريمُ، عاشَ سخيّاً ولم
يُقابَل إلا بالشّح. أولئكَ الذين أهانوه سوف
تعذّبهم أبصارُهم كلما رفعوها لأعلى. والرجلُ
الذى ذفنَ دقنَه فى هذا الجمر المطبوخ عنده
يقينٌ بأن العبادَ ينبغى أن يكونوا عادلينَ مع العادل،
فهو ليس مريضًا مثلما توهّمَ الذين

جرَّحوه بالهَجْر فى المضاجِع. لم تعرف المرأة
التى رثته أنها تثمِّنه إلا حينما شاهدته معزولاً.
اسم الله عليه وكفىَ على نَقَاءه. إنه مستحِقٌ
أن يخلعَ الدائخون أحذيتَهم عند أعتابه إذا عَفَتْ
عنه الغاليةُ التى حَنَّتْ إلى ماء مائها فمرَّتْ براحتها

على لسانيه من باب العطف. أنا لم أنزلْ
جحيمَ دانتى من قبل، وكان علىَّ أن أعبِّرَ مبكرًا
عن حاجةِ الأنفِ إلى أكسوجين يخالفُ
لذلك الذى يشكِّل عنصرًا من عناصر الهواء.

رثمَّ يثير الدمعَ فى عين الفتى، وهنا تصير جروحُنا
نسخَ العبادةِ. أنتِ اقترحتِ نقاوةَ الغيبِ
المطهِّر واحتضاراتِ الشهادةِ. هاتى مناشفَكِ
البليلةَ من على سطح المنازل، علَّنا نحتاجها
لنحوكَ منها للجنين منمنمات فى الوسادةِ. أنتِ
الوليدةُ من ضلوعِ الصبحِ فىَّ، وكلُّ صبحٍ فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مآسينا ولادةً.
كنتَ تقرئين المحاولةَ رقم ٧ على التليفون، وليلتَها
بدا الأفقُ أضيقَ من كليّةِ الطبِّ. فتوهجتْ
الشفتان بكلِّ ما يجعل القلبَ طائراً.
لستِ مُدَانةً. فلم يكن باستطاعتكِ أن تشدّيه
من لجامه، وليس مجربًا فلم يكن اشترى الحصانَ
الأبيض. لكن التلصّصَ نفسَه صار علامةً على
أننا ينبغى أن نستريحَ قليلاً من العزفِ
المنفرد، ليصبحَ كلُّ تركيزنا الليلةَ على الطائر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنتَ الذى تحتى، وأنا التى تحتكَ. ارقبْ تحوُّلَ
جبهتى، فأنا أزاولُ صحوتى من جَرْفِكَ الأشلاءَ
فى أحشاءِ أعوامى، وتشهد صحوتى تحتَك. أنتَ
الذى تحتى، وأنا التى تحتكَ. سيوثِّقُ الفانونَ
حَزْنَكَ فى أراضى الجوع لى أو يكشفُ العشّاقُ
فحتَكَ. أنتَ الذى تحتى، وأنا التى تحتَكَ.
ياليت للمحتاج فقر يدنْن فيكَ، وليتَ للشهداء
سُحْتَكَ. فاحفر على ظهرى حوادثَ حزننا،
واتركْ على الحقوين نحتَكَ. حلمى الذى تحتى،

وأنا التى تحتكُّ.

تفتقر حياتنا الى قصيدةٍ عن الصوتِ، وليس
من أحدٍ ليكتبها سواى، غير أنه يخصنى حينما
أواجه البياضَ أن أتفادى صنعَ علاقةٍ بين
الصوتِ وبين اللادنِ الممطوط إذ يتعلّقُ بين
الحَلْقِ واللسانِ وضمّةِ الشفاه. وإذا جلستُ
منفردًا فى مقهىً بلديٍّ أفكّرُ فى مدخل الكتابة، سيكون
لزامًا علىَّ أن أروغ من الحديث عن الفوناتكس كلما
نطقَتْ المرأة الكافَ،
سواءٌ كانت الكافُ فى أول اللفظ أو فى آخره. فأنا منتبه
الى أن ذِكْرَ مخارجِ المفرداتِ
من أشهر الألاعيب عندى.

لن أهتمَّ بقِلّةِ الحلول التى ستبقى لى بعد كلِّ
هذه الإقصاءات، فقد عيَّنتُ التيمةَ التى سأبنى
عليها شعريّةَ النصِّ: سأركّز على ما فى
الصوتِ من نبرةِ العُزلة، والاضطراباتِ التى
تثيرها هذه النبرة على وجوه جرسونات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأماكن العامة.
لا شأن لى بالحَلْق أو باللسانِ، فاستعارتى
الكليّةُ ستنهض على الفاصل بين اللادن
وفلسفةِ النحو، حيث يلمسُ المهمّشونَ
أجسادَهم كلما كانت المخارجُ محكوكة بالمَبْرد.
منذ ليلةِ البارحةِ وضعتُ عنوانَها: الحطام.
ولم يبقَ لى سوى أن أسدَّ النقصَ الذى
تعانى منه الحياةُ، مستبعِداً سطوةَ
الهمهمة على أذنىّ

تذكَّرت: أخفيتِ بطنكِ بيدكِ اليسرى، حينما
نهضتِ نصف نهضةٍ للسلام علىّ بيدكِ اليمنى،
بعدما رفضت الاشتراكَ فى السخريةِ منى، كما
أوصاكِ الزملاءُ غيرُ المشوّهين.
حسنًا صنعتِ بإخفاء بطنكِ، فربما لو رفعتِ
يدَكِ اليسرى كنتُ رأيتُ طفلى الذى سيخترق
هذه البطن بعد ثلاثِ سنوات، ثم نزعتِ
عنكِ الجوب، وأقعيتِ كالجرو ألحسُ ما سوف
يسيل بين فخذيكِ من آثارى، عندما سينتهى الطبيب

من جريمته.

لو جرى عكس ما جرى: كنتُ خسرتُ الأصدقاء،

وتسبَّبتُ فى فضيحةٍ للجميع. لكن الآن جرى كلُّ

شئٍ على ما يرام: خسرتُ الأصدقاءَ، وخسرتُ

الطفلَ، وتسببتُ فى فضيحةٍ للجميع. غير أنكِ

لن تضعى يدَكِ اليسرى على بطنكِ ثانيةً،

وأنتِ تنهضين نصفَ نهضةٍ، بعدَ زوالِ البنج.

توحشنى فى الليل أصابعُ قدميك مخَمَّشَةً عنقى وضلوعى

اليسرى وحشاىَ. فى أول لحظاتِ الحلكةِ أفتقدُ

تراتبَها الشَّاذ وعشتها إنْ بلَّلها عَرَقى أو

مسَّتْها شفتاىْ. فى آخر لحظاتِ الحُلكةِ أفتقد

غرائبَ حركتِها وهى تقلِّدُ طورًا ديكَ الجنّ،

وطورًا تتمثَّلُ فعلَ الريحِ إذا مرَّ على الأمشاج فكانت

خلقًا: من طينى وعظامى وحَصَاىْ. ثم تدوس

على السجادةِ فى خفَّةِ وَعْلٍ صيدَ قريبًا، عكسَ

خُطاىْ: فخطاىَ خطى وعلٍ صيدَ من الأزلِ،

ومزجَ نزيفَ قوادمه بدمائى. أوتتأرجح بفضاء
الغرفة ساعةَ تغدو السيقانُ حدائقَ بابلَ،
علّقها القدماء بخيطٍ لا تلحظه الأعين.

ليسَ مُستَنَدةً إلا بنداها وهو يخضّ نَدَاى. عند الفجر
الشاهدِ ترتسم أصابعُ قدميك على الجدران،
فأستلكهما، وأنظّفُ بطنَ العقلِ من العَرَقِ
المتخلّف عن طول اللّفّ وراءَ الأحلام وخلفَ النائ.
وحين أدسُّ الأنفَ المستنشقَ بين السبّابةِ
والإبهام، أحلّق فى الروح المتهشّم جوّانى.
وتوحشنى فى الليل أصابعُ قدميك مخمّشةً
عنقى وضلوعى اليسرى وحشاى. وتعذّبنى فى
كلّ اللحظاتِ يداى.

تحت ختم السُرّة تمامًا، هناك رأسه العارى، لم
تصبح له بَعدُ تسريحة. تحت شَعْر العانة تمامًا،
هناك قدماه الدقيقتان، بالكعب فى حجم رأس دبوس.
وفى المسافة بين الختم والشَعر هناك

عموده الفقرى: هلامىٌ، لكنَّ له صلابةَ ظهرِ
الأب. والسخونة التى تضربُ المنطقةَ كلَّها هى
المناخ الذى يحتمى به فى وحدته.
أما الدمُ الذى ألعقُه كلَّ شهرٍ بفمى، فهو غذاؤه الذى
يسرقه فى الرابعة فجراً، لأنه لايعترف بالبسبوسة
ولايقدّر البيض.

ستنام قانية على ساقيكَ. وتشير فى حلم
إلىَّ: تعالَ ياشجنَ الهوى، فأردّ فى شجن
الهوى: لبّيكَ. ستقولُ: ما تعطِى لمبتلٍّ؟
وأجيبُ: أيكَ. ياليتَ لى كفيكَ. لمشيتُ
فى رفقٍ علىَّ، مشيتُ فى رفقٍ عليكَ.

الدواوين مليئة بشِعر الفراق، وعبدالحليم حافظ
لم يتركْ معنىً فى الفراق إلا أتى عليه، حتى
الشبابيّون المزعجونَ تحدّثوا عن الوداع فى
منتصفِ الطريق، فما الذى يستطيع أن يضيفَه
الإنسان المعاصرُ إذا أراد أن يجسّدَ الفراقَ

بصورةٍ تخلو من تكرار الآخرين؟

سيكون عليه أن يهربَ من مسألةِ كلِّ شيء

بفضاء، والخريف الذى يُسقط أوراقَه على

الصمت، إضافةً إلى نسفِ: يا أيها الليلُ

الطويلُ ألا انجلِ.

إذن يتوجّبُ عليه ابتكارُ فراقه: كأن يسبَّ

حزبَ العمالِ باعتباره أحدَ أشكالِ الفراقِ فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تاريخنا الحديث، محاولاً أن يقارن بين القسوةِ

والضعف كنوع من اقصاء التراجيديا عن

الحَدَث.

عندئذ سيسطع المأزقُ: حين يستبطن الذاتَ،

سيجد أن لقطة عايدة وكمال عبدالجواد هى

التى رسمتْ فراقاته السابقة، بحيث يغدو

كاذباً إذا قال للفتاةِ التى وضعتْ فيونكةً

على قطعتها الداخلية: لن أستطيعَ احتمالَ

ريبةِ الطلائع، فهو آنئذٍ سيكون غارقًا

فى النصِّ المشهور: لاتودّعنى حبيبى.

ماذا يفعل المواطنُ المجدِّد؟ ربما كان عليه أن
يستسلمَ لسلطان الفراق، مداريًا عجزَه بالإشارة
الى التناقض المقصود بين النصِّ والشخص.
ستخدمه عندئذ فكرة موت المؤلف ؛ إذا رأى المحبين
يفترقون أمامه بسبب السياسيين الذين
فشلوا في النظافة، مأخوذين بجاذبية الوداع.

في ذاته، صار بمقدوره أن يحسِّنَ وضعَه السيِّئ،
باستدعاء الجمرة التي تشتعل بين فخذَيْ سيدتِه،
كلما اتفقا على أن يكون التركُ مميّزًا، بغية أن
يليق بعاشقين يحترمان تلبُّد النّفس.

لأصابعها لا للحبِّ، للأمومةِ التي تأهَّبَتْ شهرَيْن
تحت السِّوتيان لا للقوةِ الأفئدة، للكوابيسِ
التي يظهر فيها الآباءُ جبّارين والأحبّاءُ خونةً،
لسيادة التراث على مفصل القدَم: هذه الشهوة التي
اسمُها الأيام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد على الكردى

مع رواية
لا أحد ينام فى الإسكندرية

إننا بصدد هذه الرواية الساحرة لإبراهيم عبدالمجيد أمام ملحمة جديدة لا تقل روعة عن ملحمة «الحرب والسلام» لتولستوى، ملحمة يُصور فيها فترة حرجة من تاريخ الإسكندرية، وهى فترة الأزمة والقلق والدمار التى يمر بها الشعب المصرى فى الإسكندرية خلال الحرب العالمية الثانية، خاصة فيما تقترب أحداثها الفاجعة من المدينة وتأخذ هذه فى الاصطلاء بغاراتها المدمرة ويأخذ شعبها فى المعاناة من الإظلام الدائم لمدة ثلاث سنوات ومن نقص المواد الغذائية وضرورات الحياة اليومية.

إن اللوحة التاريخية، التى يقدمها لنا الكاتب، تبرز لنا الإسكندرية فى صورتها الأبدية التى كرسها تاريخها العريق منذ تأسيسها، مدينة اللهو والصخب والمعرفة والحب حيث يمتزج الواقع بالأسطورة وتلتحم الحياة اليومية بالأحلام ويتجاور الأمس والحاضر وتتعانق الفضيلة والرذيلة فى سماحة ويُسر يتجاوزان كل حقد وضغينة؛ مدينة التآلف والتآخى الدينى والوطنى اللذين يُعبر عنهما فى بساطة وعفوية لا حدود لهما بطلا الرواية الرئيسيان «مجد الدين» و «دميان».

وتقوم بنية الرواية على ضربين من التوازى : تواز داخلى بين الحياة الصعبة الموغلة فى تقاليدها العتيدة وموروثاتها البالغة التخلف فى القرية المصرية، حيث تسود عادات الثأر والانتقام وتسلط الأعيان والأسر الثرية وممثلى السلطة المحلية وعلى رأسهم العمدة وأعوانه وكذلك الجهل والخرافات، وبين حياة المدينة التى تمثل حلم النجاة وأمل الخلاص من شظف العيش وأغلال الظلم واستبداد الأقوياء؛ وتواز خارجى بين

الوجه الآخر المأسوي للمدينة القابعة، إبّان تلك الحقبة، تحت نير الاحتلال وقوانينه الغاشمة المفروضة على البلاد وبين العالم الخارجي وقد اندلعت فيه نيران حرب ضروس فالتهمت البلدان الصغيرة ووزعت الخراب والدمار بين القوى الكبرى؛ الأمر الذي انعكس على الواقع الداخلي بين مؤيد ومعارض لدولة الاحتلال وحلفائها وبين متعاطف مع ألمانيا النازية وانتصاراتها على الإنجليز وحلفائهم من غير إدراك حقيقي لأبعاد الصراع العالمي وغاياته ومراميه البعيدة. أضف إلى ذلك أن انعكاس الأحداث العالمية على الواقع الداخلي لمصر يبرز من خلال صورتين متوازيتين وإن غلب عليهما التعارض : من خلال الموقف الرسمي الذي تشكله الحكومة المصرية المتضامنة مع إنجلترا وحلفائها، ومن خلال الموقف الشعبي الذي كان أقرب، في تلك الحقبة، إلى التأمل العميق وأحيانا أخرى إلى الاستهزاء بجنود الاحتلال (وهذا ما كان يفعله «حميدو» ماسح الأحذية الثائر) ولكن كل ذلك من غير شماتة، على عادة الشعب المصري، الذي يقبل الأمور حلوها ومرها عن طيب خاطر، ولعل سماحة الشعب المصري تبرز بجلاء من خلال رؤيته لآلاف الأسرى الإيطاليين الذين كان يشاهدهم أثناء مرورهم بالإسكندرية فيرثى لحالهم ويشفق عليهم بالرغم من أن معظم الغارات التي كانت تُشَن على المدينة كان يقوم بها الإيطاليون القادمون من القواعد المجاورة في ليبيا؛ وربما يرجع ذلك إلى معرفته الحميمة بالإيطاليين الذين كان لهم وجود كثيف بأحياء المدينة أسوة باليونان أو أقل بعض الشيء.

وتنتهي أحداث الرواية بانتهاء مأساة الحرب خاصة بعد هزيمة الفيلق الأفريقي الألماني الذي يقوده ثعلب الصحراء الشهير والقائد «الأسطورة» «روميل»؛ تنتهي بعد أن ينجز الكاتب لوحته الشاملة الرائعة التي تصور وتقص علينا أمجاد شعب الإسكندرية الكادح بأتراحه وأفراحه؛ وهي لوحة تنتهي، بالرغم من الأهوال التي رآها هذا الشعب، ومن التضحيات الجسام التي قدمها والتي يُتوجها «مشهد» استشهاد «دميان» المهيب وإصابة «مجد الدين» الدامية، رمزَي التحالف الوطني المقدس، بعودة الحياة والأفراح إلى ربوع المدينة الخالدة. ولعل هذه النهاية المتفائلة تؤكد الطابع الملحمي لهذه الرواية، التي هي رواية أمجاد ومحبة وتضامن وفداء أكثر منها رواية كوارث وفواجع ودماء.

المكان بين الواقع والخيال :

تقوم هذه الرواية، وذلك من منطلق المنظور السينماتوغرافي الذي يولع به الكاتب ولعا كبيراً، على العرض المتزامن لثلاثة أماكن أو مشاهد رئيسية : العالم، والقرية، والمدينة. إلا أن علاقة التوازي بين الأماكن الثلاثة لا تخضع لنظام «السيمترية» الكامل، أي لا تقوم على الاتساق التام؛ ومن ثم فهي لا تعوق التداخل فيما بينها، وذلك من خلال عمليات من التضفير العجيب الذي غالبا ما يجمع بين المتناقضات، وهو ما يولد الإحساس بالمفارقات المذهلة التي تقوم عليها أساسا الحكمة الشعبية، هذه الحكمة التي لا تبحث عن منطق للأشياء وإنما، على العكس، تؤكد التعارضات الظاهرة بين الواقع والوهم أو الخيال لأنها ترى فيها علامات أو إشارات إلى أشياء غير منظورة تشكل، في نظرنا، عالمها الغيبي أو السحري، ولكنها من المنظور الشعبي الخالص تشكل جزءًا لا يتجزأ من الواقع نفسه (خير مثال على ذلك الإيمان بالشخص «الممسوس» أو الخارق على شاكلة

«البهى». أضف إلى ذلك أن الاتساق بين الأماكن، وإن كان مبدأ الاتساق يوحى به المعمار الكلاسيكى لهذه الرواية، لا يتم بطريقة متكاملة نظرًا لدخول عنصر الخيال، بواسطة عمل الذاكرة المرتدة (analepses) من جهة، وبواسطة الإسقاطات والاستباقات (prolepses) **التى تُحيط بها الأحلام والرغبات عالم المستقبل المرجو** من جهة أخرى، طرفا أساسيا فى تشكيل الفضاء الزمكانى للرواية.

ومع ذلك، فهذا لا يمنع من كون المكان يحتل مركز الصدارة فى هذه الرواية، وذلك لأن تقنية «الكاميرا المتجولة» التى يطبقها الكاتب العاشق للفن السابع، تضغط الزمن إلى أبسط عناصره ومظاهره المعبرة : مثل الدورة البطيئة والمتكررة للفصول مع تركيز خاص على فصلى الشتاء والصيف، والعودة الدورية للأعياد ومواسم الصوم والعبادة (رمضان، فترات الصوم عند المسيحيين، عيد مارى جرجس، المواسم الدينية الإسلامية، احتفالات رأس السنة)، الأمر الذى يتطابق مع الزمن المقدس عند «مرسيا إلياد»، وأخيرًا ظاهرة الإشارة الخارجية البحتة للأحداث التاريخية الجارية. **ومن ثم يتحول الزمن والتاريخ إلى مجرد توابع إيضاحية للمكان إذ لا وجود لهما على مستوى الوعى الداخلى للشخصيات بما يحيط بها، وذلك بقدر ما تمثلُ الشخصيات، التى نقع عليها فى الرواية، شخصيات شعبية وملحمية تتسم بالبساطة والثبات النسبى للطباع.**

إن الاتساق، كما قلنا، لا يحكم الأمكنة الرئيسية التى يتعرض لها الروائى. فالعالم الخارجى، بالرغم من زخم الأحداث وتدافعها، لا يشكل بالنسبة للمدينة إلا خلفية تفسر لنا الأحداث المحلية وتضع أيدينا أحيانا على مدى الغفلة «اللذيذة» التى كنا نعيش فيها خلال تلك الفترة إذ بينما كانت عملية تهجير اليهود وتوطينهم فى أرض فلسطين جارية على قدم وساق وبينما كان مصير العالم يتحدد بين يوم وليلة كنا مشغولين بـ «حرب العوالم» وكثير من الترهات التى تشكل نسيج الحياة اليومية.

أما القرية فتبرز هنا فى مظاهرها السلبية؛ فهى مسرح لعادات الثأر والانتقام والصراع بين الأسر (الخلايلة والطوالبة) وتسلط أصحاب المناصب وأعيان الريف. لا جرم، من ثم، أن يؤدى استبداد العمدة إلى طرد عائلة «مجد الدين» والاستيلاء على أرضه. إلا أن ما يخفف من قتامة هذا الواقع ويحد من مرارة الخسف الذى يعانى منه مستضعفو القرية هو تفجر لينبوع القص الأسطورى والحكايات الخيالية التى يلوذ إلى فضائها المحلق عالم القيم والمثل الإنسانية السامية كالحب والجمال والفداء والبطولة. وهل قصة «البهى»، بما تحمله اسما ومضمونا، إلا دليلا رائعا على هذا الملاذ الخيالى الذى يأوى إليه أصحاب النفوس الطاهرة المتعطشة إلى الحب والعدالة ودفعة الانطلاق والتخلص من كل قيد؟ يأترى من هو البهىّ؟ أهو أمير الغواية والضلال، أم ملاك الإغراء والهلاك المبعوث لابتلاء البشر؟ أو أنه، وهذا ما أميل إليه، شخصية «ديونيزية» تمثل سكرة أو نشوة الحب الطبيعى الجياش الذى يدمر أمامه كل ما أقامه المجتمع من حواجز وقيود وتقاليد حماية للأوضاع الاجتماعية والأسرية المتوارثة والمستتبة؛ وذلك حتى يتضوع الإنسان وتتحقق ذاته، وهو الطريق الذى يؤدى حتما إلى الجنون (البهية) وإلى الموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المأسوى والفداء الدامى (مقتل البهىّ نفسه) دفاعًا عن الشرف والكرامة ورفضا لظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

بين دموية العالم الخارجى ومأسوية القرية المتخلفة تظهر لنا المدينة فى صورة الجنة الموعودة أو أرض الأحلام بعد «سفر الخروج» من القرية الظالمة. فالمدينة هى المكان الأمثل لتحقيق الوئام بين البشر والتعايش بين الملل والنحل وذلك فى أقسى الظروف ضراوة : ظروف الحرب وما يصاحبها من بطالة ومعاناة وتضحيات فى المآكل والملبس والأرواح. ولعل مغزى ذلك واضح، فالأزمة الحقيقية تبرز جوهر الإنسان وتدفعه إلى تجاوز كل الموروثات الزائفة التى تؤدى إلى اغتراب العلاقات البشرية فى صورة صراع طبقى أو طائفى وعداوات دينية مشبعة بإسقاطات نفسية وإحباطات اجتماعية بالغة التشابك والتعقيد، بل والخطورة لتداخلها مع معتقدات وهمية تتخذ، فى الأغلب، صورة الأوضاع الطبيعية (العداوة الدينية، نتن الآخر أو خبثه المتأصل .. إلخ). إن اكتشاف الإنسان لجوهره يحقق له تجاوز الموروث المشبع بالكراهية والقائم على الجهل المتبادل بين الأنا والآخر، ولا يتم له ذلك إلا بالتعرف على الآخر، ثم معاشرته ومصادقته وأخيرًا محبته وذلك بقدر ما تكون المحبة هى أساس المعرفة الحقة. ولعل أروع مثال على ذلك علاقة «دميان» بـ «مجد الدين» فهى علاقة إنسانية، فى المقام الأول، علاقة تتحول من التآلف العفوى خلال أزمة البطالة إلى التقارب التدريجى ثم التفاهم المتبادل والصحبة العميقة التى تجاوز كل ما قد يبدو من اختلاف جذرى أو غير جذرى فى العقائد ومبادئ الإيمان. والمثال الآخر البالغ السذاجة والشفافية هو تفجر طاقات المحبة والنقاء والخير فى قلب الفلاحة البسيطة «زهرة» زوجة «مجد الدين» :

«قالت كاميليا وهى تكاد تقفز من السعادة :

- رايحين القداس يا زهرة، الصلاة يعنى، نسبح ونهلل ونقابل أصحابنا.

دهشت زهرة من كلام كاميليا الذى لم تفهمه، لكن لابد أنه أمر حقيقى وجميل، لأن الأم ابتسمت كوردة وإيفون أيضا. ولا تعرف زهرة كيف واتاها هذا الإحساس المفاجئ بالرغبة فى الذهاب معهم إلى الدير، لكن شحب وجهها للحظة من الفكرة العجيبة فصافحتهم مرة ثانية ....»

(الرواية، ص ١٢٢)

ومما يدل أيضا على هذا التقارب العفوى والتلقائى بين بنى البشر وزوال كل الخلافات والاختلافات العقائدية، التى ولدتها صراعات الحياة والتكالب على المعايش، هذا التزاوج البديع - خلال إحدى الغارات الدموية - بين الابتهالات والدعوات الإسلامية والمسيحية :

«هتف ديمترى. كان مجد الدين جوار النافذة ففتحه وبان الليل أمامهم مثل نهار أبيض، وبان أمامهم نهار أحمر، وبان مثل نهر من الدخان الأزرق، صفحة السماء تشتعل شمالا، وسكان الصف المقابل من المبانى يصرخون وهم يرون الدخان، ومجد الدين وديمترى والنساء يرون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضوء القادم من الشمال مشتعلا جنوبا في السماء كسيف ابرزه محارب سماوي. «يس، والقرآن الحكيم، إنك لمن المرسلين، على صراط مستقيم، تنزيل العزيز الرحيم. لتنذر قوما ما انذر آباؤهم فهم غافلون، لقد حق القول على اكثرهم فهم لا يؤمنون. إنا جعلنا في اعناقهم أغلالا فهي إلى الأذقان فهم مقمحون، وجعلنا من بين ايديهم سدًا ومن خلفهم سدا فاغشيناهم فهم لا يبصرون.

صدق الله العظيم

«... وبدت زهرة تردد خلفه وصوته يعلو، والست مريم تردد «نعم، نسألك ياالله الآب ضابط الكل لا تدخلنا في تجربة لكن نجنا من الشرير» وديمتري يردد معها «نعم نسألك ايها الرب إلهُنا لا تدخل احدا منا في تجربة. هذه التي لا نستطيع ايها الرب ان نتحملها من اجل ضعفنا، بل اعطنا ان نخرج من التجربة ايضا، لكى نستطيع ان نطفئ جميع السهام المتقدة نارًا التي لإبليس.»

(الرواية ص ١٥٥)

إن بساطة الشخصية الشعبية وسذاجتها الفطرية تجعلنا نرى فيها نموذجا للشفافية والسطحية البعيدة عن أغوار العقد النفسية وظلمات الأحقاد والضغائن. وليس من شك في أن شخصية كل من «دميان» و «مجد الدين» تقدم لنا أروع وأجمل نموذج للصداقة التلقائية والتضامن الشعبي الفطري اللذين يمثلان الطبيعة السمحة والطيبة المتأصلة للشعب المصري. ولعل هذا التضامن يبرز، بصورة أوضح، في مدينة الإسكندرية التي شهدت الكفاح المشترك للطائفتين المسيحية والإسلامية ضد الاحتلال ونبذت كل بذور التعصب وردود الفعل العمياء وربما أيضا لما تمثله من تراث «كوزموبوليتي» مفتوح على العالم إذ انها المدينة التي تعايشت فيها كل الملل والأجناس عبر العصور.

يقول إدوار الخراط :

«إن هذه التعددية التي تلقى ثناءً عظيما ـ بل هي مطمح مرموق حتى اليوم ـ ملمح دائم للمدينة. وقد أمدت سكان الإسكندرية بنوع من الأمان النفسي، ذلك أن الاعتراف بـ «الآخر» كان القاعدة في هذه المدينة، سواء كان «الآخر» دينيا أو لغويا أو عرقيا، وهو شرط لا غنى عنه لازدهار الثقافة».

(إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص ٢١٢)

إلا أن طرح قضية التسامح الديني والتعايش بين مختلف الأجناس والطبقات ليس من المشكلات التي يعرضها الكاتب في إطار نظري أو أيديولوجي بحت، بل إن أجمل ما يتوصل إليه الروائي هو قدرته الفنية الرائعة على تبليغ رسالته الفكرية من خلال أحداث الرواية نفسها ومن خلال شخصياتها التي تتحرك في عفوية أو استقلالية تامة عن إرادة الكاتب، وإن كان الصوت

الأخلاقى لا يغيب تمامًا عن الرواية، ولكنه يأتى إلينا عادة إما فى صورة مثالية مفرطة تغمر جو الرواية بنورانيتها وإما على لسان الغائب حفاظا على البنية الحوارية المفتوحة التى تقوم عليها رواية التضامن بين الأنا والآخر ورواية الوحدة والاندماج مع الحفاظ على التفرد والاختلاف :

«وتصادف أن جاء عيد الغطاس مع أول السنة الهجرية ولاحظ أحد قراء الصحف أنه كثيرا ما تأتى الأعياد الإسلامية مع الأعياد المسيحية هذه الأيام أو تقترب منها فرد عليه قارئ آخر بأن ذلك لا يحدث إلا كل عدة أجيال وأن هذا الجيل أسعد حظا من غيره بسبب هذه البركة الإلهية»

(الرواية، ص ٢٣٥)

وإذا كانت قضية التآلف بين العقيدتين الرئيسيتين فى مصر التى لا تطرح وجودها هنا باسم ضرورات الوحدة الوطنية فحسب، وإنما فى الأساس باسم **إنسانية الإنسان وتفتحه الطبيعى والتلقائى على أخيه الإنسان**، تبدو واضحة وشبه منهجية على مستوى بطلى الرواية الرئيسيين : «مجد الدين» و «دميان»، إلا أنها تبدو لى أكثر التحاما بنسيج الحياة وتفجر طاقات الحب الهائلة الكامنة فى قلب الوجود البشرى من خلال قصة حب «رشدى» و «كاميليا»، صنوى «ليلى والمجنون» أو «روميو وجولييت»، وقصة تعلق - لم لا ؟ - «دميان» بالبدوية الصغيرة «بريكة» .

ولعل تدفق الحياة فى الإسكندرية لا يقف عند حدود الشخصيات فقط مهما عظم شأنها أو قل على مستوى الأحداث الروائية، إذ أن هذا التدفق غالبًا ما يتجاوزها ليؤكد شخصية المدينة وكيانها الفريد والمتميز. ويتأكد هذا الكيان من خلال عبق أحيائها الشعبية الخاص : كرموز وغيط العنب وضفاف ترعة المحمودية واللبان والعطارين والأنفوشى وكوم الشقافة وكوم الدكة ومنطقة عامود السوارى؛ ومن خلال تميز فصلى الشتاء والصيف بها. فالشتاء السكندرى، الذى ظهر متميزا فى «بيت الياسمين» من قبل، له مذاقه الخاص من أكل «المارون جلاسيه» إلى عيد الغطاس ومن النوات إلى الأمثال الدارجة التى تربط بين درجات البرودة وقوة الرياح وبين الشهور القبطية، ومن انهمار الأمطار إلى غسل المدينة، ومن ارتباطه بعيد رأس السنة إلى عادة إلقاء الزجاجات الفارغة والأطباق القديمة فى الشوارع والسهر فى ملاهى المدينة ذات الأسماء العالمية البراقة : «المونسنيور»، «الإكسلسيور»، «الميرامار»، «الويندسور» و «الكيت كات» وغيرها. أما الصيف، فهو فصل المتعة والانطلاق إلى الشواطئ الساحرة حيث يطيب الاستحمام والاستجمام وحيث تُبرز الشمس الذهبية فتنة الأجسام الخمرية العارية وتلهب نيران الشهوات الكامنة.

وترتبط الإسكندرية كذلك بظهور السينما وانبهار أهل المدينة بهذا الفن الساحر، خاصة وأن الدعوة إلى مشاهدة الأفلام تأخذ، فى الأحياء الشعبية، طابع الزفة والإعلان الصاخب الذى يصاحبه قرع الطبول والموسيقى ورقص البهلوان. وغالبا ما يؤدى هذا الفن وما يعرضه من أفلام العشق والغرام إلى انفتاح الأسر واشتعال خيال الشباب المتعطش إلى الحب والتحرر من القيود

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الأخلاقية الصارمة. ولعل تفتح «كاميليا» المبكر للحب يرجع إلى تأثير السينما ودورها فى إطلاق العواطف وإزالة الحواجز أمام خروج العائلات والتقاء الشباب من الجنسين.

إلا أن وجه المدينة، الذى بدا لنا فى الجزء الأول من الرواية مشرقًا ناصعًا زاخرًا بالصور البديعة والألوان المزركشة والزاهية ربما لارتباطه بظاهرة الاكتشاف والانبهار التى تصاحب تجوال «زهرة» أو «مجد الدين» لأول مرة بشوارع المدينة وأحيائها، لا يحتفظ بكل نصاعته طوال الوقت إذ سرعان ما تبرز التشوهات الملازمة لحياة المدن فى العالم الثالث، ونقصد بها التجاوزات التى تقوم بها الفئات الشعبية عن جهل وتعود مرذول كالتبول أو التبرز فى الطرقات أو الخرائب وكظاهرة الدعارة التى يمليها الفقر وتدفق الجنود على المدينة وعادة التخلص من الأطفال غير الشرعيين ومن جثث الفتيات المتورطات فى حوادث الشرف فى ترعة المحمودية، وكذلك الانحلال الأخلاقى والاتجار فى الأعراض حتى من قبل الأقارب أو الأزواج (قصة «ولاء» وعقابها الرمزى بفقدان ساقيها فى إحدى الغارات). وليس من شك فى أن هذا الوجه القبيح يظهر فى أنكر صوره وأبشعها خلال الحرب، إذ بجانب الفسق والدعارة تنتشر السوق السوداء وحركة الإثراء السريع عن طريق المضاربة فى البورصة والاتجار فى مستلزمات المعسكرات الإنجليزية أو السطو عليها أحيانًا، والكسب المشبوه فى يانصيب مستشفى المواساة إذ لاحظ الناس أن معظم الفائزين يحملون أسماء من أصل تركى (عفت، طلعت، دولت ....)، هذا بالإضافة إلى الحياة المزدوجة التى كان يعيشها الملك مصليًا بجامع المرسى أبى العباس نهارًا ولاهيًا فى قصوره الفاخرة ليلاً.

ولكن كعادة الكاتب المغرم بإقامة التوازيات والتقابلات المعبرة وبتضفير الواقع بالخيال، فإنه سرعان ما ينقلنا من هذه اللوحة القاتمة إلى عالم الأحلام، والخوارق. من ثم، نرى صورة المدينة كما رسمها الخيال الشعبى فيما ترويه «أم حميدو» لـ «زهرة» القروية الساذجة. وهكذا نعلم أن مؤسس الإسكندرية كان رجلا مجنونا قام بملء المدينة، إثر تشييدها، بمصانع الخمور؛ ومن ذلك اليوم لا يكف أهلها عن الرقص والغناء، ولعل فى هذا الاعتقاد إشارة إلى احتفالات «ديونيزوس» أو «باخوس» التى كانت تمارسها الإسكندرية فى العصر البطلمى وقبل دخول المسيحية إليها. كما يدور الخيال الشعبى أيضا حول «جبل ناعسة» وحول الكنوز المدفونة التى تعبر عن حلم الإثراء الملازم للمجتمعات القديمة والمجتمعات الساكنة. وليس من شك فى أن هذا التوازى بين الواقع والحلم يعمل على بث الثقة فى النفوس وإعادة الطمأنينة إليها، وهذا ما يؤكده الكاتب نفسه بقوله :

«هكذا دخلت زهرة العالم المسحور لمدينة الإسكندرية بعد أن شاهدت منها البحر والميادين الكبيرة مع الست مريم من قبل، حكايات أم حميدو أعطت المدينة التى تخلو من أهلها الآن روحا دافئة فى شتاء يبدو قارصا.»

(الرواية، ص ٢١٤)

فن الوصف :

من الواقع المحكم إلى الخيال الجامح.

يعنى الكاتب فى هذه الرواية، كما لم يعْن من قبل إلى هذه الدرجة، بالوصف التفصيلى البالغ الدقة على الطريقة الواقعية التى تذكرنى بما يصاحبها من لمسات جمالية وإيقاعية بفن «فلوبير» فى الوصف، إذْ نحن هنا أمام عالم يجمع بين مباشرة الواقع وصدقه وبين جمالية اللوحة التى تضفى على الواقع منظورها الخاص، والتى لا تخلو أحيانا من رصد المفارقات القائمة على إبراز بعض الأوضاع الهزلية أو المضحكة. ولعل هذه التقنية تبرز بوضوح فى اهتمام الكاتب الكبير بتقديم منشآت السكك الحديدية وكل ما يتصل بها من تركيب الفلنكات ووضع القضبان وطبيعة عمل المستخدمين بها وزيهم، بل وما يصاحب أعمال تركيب القضبان من أناشيد جماعية، وهو الأمر الذى يضفى على العمل اليدوى الشاق طابعا ملحميا واضحا؛ خاصة وأن العمل المضنى لا يبرز للعمال البسطاء فى صورة ابتزاز للمجهود وإنما كقدر محتوم على الإنسان أن يقبله راضيا ومن غير سخط أو تبرم، ولعل ذلك ما يعطى الانطباع، بالنسبة للعمال، **بوقوف الزمان وثباته وغياب الوعى بكل أبعاد الصراع الاجتماعى** على الرغم من أن زمان الرواية (ثلاث سنوات) تحدده حقبة الحرب العالمية الثانية التى سوف تحدث تحولات هائلة فى تركيبة المجتمع المصرى. ولعل هذا الإحساس بتوقف الزمن هو الذى يولد انطباعنا **بطغيان المكان الذى يكاد يسيطر سيطرة شبه كاملة على فضاء الرواية** التى تبدو لنا وكأنها رحلة أو عملية تجوال لكاميرا تجوب بنا أرجاء الإسكندرية، وتذرع مختلف أحيائها الشعبية ملقيةً الأضواء على منشآتها العامة ومحلاتها المشهورة وملاهيها الذائعة الصيت بفضل أسمائها الأجنبية الأخاذة، ومركزة لقطاتها على نماذج مختارة من شرائح سكانها. ومن الواضح أن هذه التقنية الوصفية، التى تعطينا رؤية علوية (بانوراما) شبه آنية للمدينة، جد ملائمة لتقنية التصوير السينمائى الذى يفتن الكاتب، كما فتن كتاب الرواية الأمريكية وتلاميذهم رواد الرواية الجديدة فى فرنسا.

وفن الوصف لا يقوم فقط على الانطباعات الكيفية أو الذاتية، وإنما يقوم أيضا على التعدادات والبيانات الإحصائية الدقيقة والتقارير الصحفية اللازمة لفهم الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحياة شعب الإسكندرية الكادح. على هذا النحو نعلم أن أعمال السخرة التى تمت بفضلها عملية حفر ترعة المحمودية قد أدت إلى وفاة أكثر من مائتى ألف ضحية، وأن عدد سكان الإسكندرية قد وصل عام ١٨١٦، بفضل رجوع حركة السفن والتجارة إليها فى عهد محمد على وبعد طول ركود إبّان الحكم العربى، ستين ألف نسمة بينما كان هذا العدد لا يتجاوز عام ١٧٩٨، وفقا لتعداد الحملة، ثمانية آلاف نسمة (عبد العظيم رمضان: تاريخ الإسكندرية فى العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٢٧).

ولا تقتصر عملية سرد المعلومات التاريخية والجغرافية على قلب المدينة، وإنما تنتقل مع نقل عمل فارسى الرواية «مجد الدين» و«دميان» إلى الغرب فنكاد نقع على فصل كامل يحدثنا فيه الكاتب عن الساحل من الإسكندرية إلى السلوم وعن كنج مريوط وماريا والعامرية وبرج العرب والحمام، وذلك منذ الدولة المصرية

القديمة إلى العصر الحديث مرورًا بالعصر البطلمى والفاطمى. ومن الطريف حقا أن هذا السرد لا يبدو فى صورة حشو وإنما يدخل فى نسيج الرواية بطريقة تلقائية ومثيرة. ولعل أبلغ مثال على ذلك الجمع بين الخبر التاريخى والأسطورة وفقا لطريقة المؤرخين القدماء والمؤرخين العرب خلال العصور الوسطى، وتوافقا أيضا مع الرؤية الشعبية للوجود التى لا تميز بين الواقع والخرافة. (أسطورة عبدالرحمن أبو بطيخة).

وكما قلنا، من قبل بصدد الوصف : إن الكاتب يزاوج بين الوجه الجميل والوجه القبيح للمدينة - تماما كما كان يفعل الكتاب السرياليون فى وصفهم لمعشوقتهم «باريس»، وبوجه خاص «بريتون» - ولعل القبيح يتجسد، بالإضافة إلى ما سبق الإشارة إليه من سلبيات، فى وصف ترعة المحمودية التى تعد صباحا رمزا للنشاط والحيوية وليلا مأوى للصوص والمهربين وعمليات القتل والتخلص من جثث الفتيات والنساء المتورطات فى قضايا خاصة بالشرف. ولكن الجانب الجميل يبرز، من غير شك، فى صورة أنضل، صورة الرومانسية الحالمة التى تمثلها قصة حب الشاب الأديب والعاشق المرهف الحس، الغريب الأطوار «رشدى» والتلميذة الفائرة «كاميليا» التى تدفعها أنوثتها المتفجرة وتعطشها الفطرى إلى الارتواء من ينبوع الحب الكونى إلى أحضانه. وغالبًا ما يدور ذلك فى إطار الطبيعة الزاهرة والحقول الخضراء التى تبدو وكأنها متواطئة مع إله الحب والعشق «إيروس»، وبجوار المحمودية نفسها التى تحولت، وكأن عصا جنية قد ضربتها، إلى مشهد رعوى خارق يلقى فيه العاشق الشاب باقات من الشعر الفرنسى والإنجليزى الرومانسى بعد أن يقوم بترجمته إلى كلام عربى ينساب رقة وعذوبة إلى أعماق وجدان محبوبته المتيمة والولهانة؛ هذه المحبوبة التى تبدو له - وهو الشاب الفقير المحروم - فى صورة إشراقية وحسية سواء بسواء، صورة الخلق البديع المضىء الذى يفجر الرغبة العارمة فى الذوبان والفناء فى عالم «إيروس» المتشح برداء الصوفية الواهمة التى تنقلنا من **الوجد المحدود بالجسد إلى وجد الوجد الذى يدفع برغبة الاتحاد بالآخر إلى سماء المطلق واللانهائية**، هناك حيث تتحقق وحدة الوجود وتفنى الكائنات فى الكل المتوحد فيتم لها غاية ما تصبو إليه القلوب المدلهة بالعشق وهى الموت حبا.

ولعل قمة النشوة فى هذا التلاقى بين الأحبة وجمال الطبيعة تبلغ ذراها حينما ينطلق بسطاء الناس من فلاحين وملاحين متآزرين مع العشاق بالصدح بالأغانى والمواويل الشعبية التى ترتفع بنا إلى أعلى درجة من التوهج الغنائى الذى يتجاوب من خلاله وجدان العاشقين الملتاع مع جمال الطبيعة الخارجية المتألقة بألوانها الزاهية والصادحة بأنغامها وألحانها التى تعزفها فى اتساق بديع أصوات الطيور والرياح والأشجار والمياه الجارية وغناء الشادين تعاطفا مع الأحبة والمحذرين، فى الوقت نفسه، من مغبة اندفاع القلب ونسيان المحاذير الدينية والاجتماعية.

وهذا ما يحدث فعلا، فإن هذه العاطفة الرقيقة الحلوة، مثلما يتم فى قصة «ليلى والمجنون»، لا يكتب لها النجاح على أرض الواقع إذ سرعان ما تنتصر الأعراف القاسية وقوانين العادات والتقاليد الصارمة على دفعات القلب الطاهر وجيشان العشق والغرام نظرا

لما يمثله الحب من قوة ثورية عارمة تخلخل الواقع الاجتماعي وتطلق عقال الإنسانية فتحررها من كل القيود التى فرضتها عليه الظروف الموضوعية سواء أكانت هذه الظروف فوارق طبقية واقتصادية أو اختلافات دينية وعقائدية فقدت جوهرها الروحانى فأصبحت عقبة أمام انعتاق المشاعر الإنسانية السامية بدلاً من أن تكون عامل وفاق وتقارب وتآلف ومحبة بين بنى البشر.

وتبلغ هذه القصة الرومانسية ذروتها حينما يفرق الأهل بين العاشقين فتجبر «كاميليا» على دخول الدير، ويهيم «رشدى» بحثا عنها ومتحداً فى سلوكه الغريب، رويدا رويدا بشخصية المجنون :

> **«كان رشدى لا يزال يمشى ضد اتجاه النهر ياكل ما تطوله يده من غيطان الخضر : باذنجان أو طماطم او غيرها ... صار معروفا أن هناك شابا مجنونا يمشى عكس اتجاه النيل وكلما راى جثة فى النهر .. نادى أهل القرية.»**

(الرواية، ص ٢٥٧)

غير أن كاميليا لم تمت عكس توقعاتنا، وإنما تحولت إلى قديسة متسامية بحبها المحدود لرشدى إلى حب البشرية جمعاء، وكذلك طهَّرت تجربة العذاب والآلام روح «رشدى» وتسامت به إلى مرتبة رسول أو صاحب رسالة ذات دلالة «غنوصية» أو عرفانية عميقة الأغوار إذ أن تطهير روح «رشدى» لا يتم له إلا عبر «**الام المعرفة المسكرة**»، هذه الآلام التى تحول الحب الإنسانى إلى حب إلهى خالد تلتقى فيه بركة الرب بحب الناس جميعا وخاصة المستضعفين منهم والبؤساء.

وليس من شك فى أن قصة «كاميليا» و «رشدى» العاشقين الرومانسيين الخارقين تضفى، مع قصة «البهىّ»، هالة شاعرية رائعة على وقائع الحياة العادية وعلى أحداثها التى تجنح إلى المأساة، خاصة خلال هذه الفترة المكتظة - بالتحولات السريعة والحاشدة بكل صنوف الدمار والخراب. إنها قصة الحب السامى والشعر المتوهج والجمال والبهاء وصفاء الروح وطهارة النفس، أى قصة المحبة الإنسانية الفطرية التى لا يمثلها «رشدى» و «كاميليا» فحسب، وإنما أيضا «مجد الدين» و «زهرة» و «دميان». ومن ثم، فهى طاقة نور تشع كبصيص من الأمل فى قلب الحطام البشرى.

السرد والرؤية الفنية والأسلوب :

يتم تصوير الأحداث، فى الأغلب، من الخارج، وكأنما الكاتب مصور سينمائى يقدم لنا رؤية شمولية أو تصويرا «بانوراميا» لمشاهد متعددة من شرق، وشمال الإسكندرية قبل أن ينتقل بنا، فى الجزء الأخير من الرواية، إلى الغرب. كما يقدم الكاتب تسجيلا واقعيا دقيقا لكل أحداث الرواية سواء منها الأفعال أو ردود الأفعال التى تفترض تقييم الشخصية لما تقوم به من أعمال، وغالبا ما يكون تبرير الشخصيات لسلوكها وفعالها على مستوى بساطتها وسذاجتها الفطرية، وهو ما يضفى على الشخصيات الرئيسية مثل «مجد الدين» و زهرة» و «دميان» هذا الجو المحبب من الاندهاش الذى لا ينقطع أمام اكتشافاتهم المتجددة للعالم المحيط بهم. ولعل أجمل تعبير عن هذه الدهشة البسيطة الجميلة هو اكتشاف «زهرة» القروية لمعالم مدينة الإسكندرية من أسواق عامرة ومحلات باهرة وغرائب الأشخاص الذين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدون لها وكأنهم من عالم آخر مثل «أم حميدو» التى تبهرها بأحاديثها العجيبة، وعائلة «الخواجة ديمترى» التى تفتنها عاداتها وطقوسها التى تجهلها؛ وما لا يقل روعة عن ذلك هو اكتشاف «مجد الدين» و «دميان» لعالم السكك الحديدية الذى يبدو لهم وكأنه قارة جديدة تتميز بنظمها الخاصة وتخطيطاتها الفريدة، بل وبشخوصها غير العاديين (عامل الغراب، حمزة البهلوان، صاحب البوسطة ..).

ويغلب على عملية السرد الوصف التسجيلى المبالغ فيه بعض الشىء للأفعال والمشاهد والمناظر الخارجية، إلا أن هذا الوصف، وإن كان يتسم بواقعيته المحكمة القائمة على التوثيق والتدقيق، لا يخلو، مع ذلك، من شاعرية تحلق بنا فوق الواقع، وتضفى عليه، كأنما بفعل كيمياء ساحرة، بُعدًا عجائبيا أو ما يشبه الغلالة الرقيقة من الحلم الهادئ الشفاف، وغالبا ما يتجلى ذلك حينما يعمد الكاتب إلى تصوير نفسية الشخصيات فلا ينفذ إلى أغوار أعماق لا وجود لها، وإنما يُمسك، فى الأغلب، بخيوط ما ينعكس من هذه النفسية على مرآة الحياة الخارجية وعلى سطح الأشياء. ومصداق ذلك التصوير البديع الذى تسجله ريشة الكاتب لحالة «مجد الدين» الداخلية فى موكب جنازة أخيه «البهىّ» :

«كانت الحركة البطيئة للعربة كحركة جواد هادئ، وكحركة زورق فوق مياه رقيقة، يضرب مجد الدين البحربذراعه، لا عصا معه، فينشق الماء عن طريق الحشائش الخضراء فيتهادى الفرس الرقيق، يضرب مجد الدين من الغيظ الهواء فينزاح على الجانبين جداران أملسان أبيضان زجاجيان، تتقاطر فوقهما حبات المطر الثلجية اللؤلؤية، دموع بيضاء ودم أبيض وألم، وهو يمشى وقد طار الهواء من الفراغ.»

(الرواية، ص ٧٥ - ٧٦)

إن المبالغة فى السرد الواقعى والتسجيل المفصل للأحداث قد يضفى نوعًا من الجدية المبالغ فيها على الواقع، ومن هنا يبدع خيال الروائى بعض المشاهد الهزلية (مشاكسة دميان مع «الحاوى» أو الساحر الزائف) والظواهر الخارقة التى تحقق ضروبا من تجليات الرغبة أو الآمال المكبوتة فى صورة وقائع حية وملموسة. إلا أنها - وفقا لمنطق التاريخ وحتميته الصارمة - مجرد أحلام وأوهام يتحد الكاتب من خلالها مع مطامح ورغبات الفئات المطحونة، وعلى سبيل المثال المرأة الريفية التى يحقق لها حلم «محكمة النساء» انتقاما تعويضيًا شيئا من قهر الرجال لهن يشبعه هذا الحلم - بغير قدرة حقيقية على إشباعهن، تمامًا كما يذكرنا بذلك هاجس الخيانة الزوجية فى حكايات «ألف ليلة وليلة» مع مارد أسود أو زنجى جبار. ومن ثم، نفهم لماذا عثر الناس على «خضرة»، وهى أول شاكية لزوجها «المرهوب الجانب»، بصحبة «البهىّ» بطنطا بعد طلاقها.

ويقوم أسلوب الكاتب على المفارقات الطريفة التى لا تكاد تفارق أى عرض للأحداث العالمية والمحلية، هذه الأحداث التى تتوالى فى صورة «كولاج» من الاستطرادات التى يمكن تجميعها حول ثلاثة محاور رئيسية :

المحور الأول :

وهو يعتمد على سرد الأحداث العالمية ذات الطابع العسكرى والسياسى والاقتصادى وانعكاساتها على الأحداث المحلية المماثلة.

المحور الثانى :

يقوم على استعراض الأحداث أو الأخبار الفنية ذات الارتباط الوثيق بالعروض السينمائية والمسرحية فى الخارج والداخل.

المحور الثالث :

ويشمل طرائف الأحداث اليومية والحوادث المثيرة.

ولعله من الواضح أن هذا التقسيم الثلاثى يعكس إلى حد بعيد ترتيب الأحداث والأخبار العالمية والمحلية وفقا لطريقة عرضها بالصحف السيارة، وقد اعتمد الكاتب - فيما يبدو - بوجه خاص على جريدة الأهرام فى استقاء أهم معلوماته وبياناته. أضف إلى ذلك أن الكاتب يتوخى، من خلال هذا الترتيب، نقلنا من مستوى الأخبار الفاجعة إلى مستوى الترفيه والتسلية والإثارة. ويتضح ذلك من المثال التالى :

١ - خبر عالمى :

«وجه ستالين رسالة عبر الإذاعة إلى هتلر ينذره فيها بالخسران الذى لحق **بنابليون بونابرت** فى القرن الماضى.»

٢ - خبر محلى :

«وبلغ عدد الغارات على الإسكندرية خلال شهر يونيو أربع عشرة غارة قتلت سبعمائة وخمسة وعشرين وجرحت ثمانمائة وخمسين.»

٣ - خبر فنى أو طريف :

«عرضت الست **بديعة** استعراض «لازم تضحك».

«بلغ طول **سعيد غازى** مائتين وخمسة وستين سنتيمترا، ويئس الأطباء من علاج نمو عظامه بهذا الاطراد السريع».

(الرواية ص ٢٠٢ - ٢٠٣)

إلا أنه علينا أن نعلم أن هذا الانتقال بين المستويات المذكورة لا يتم بشكل متسق أو تدريجى وإنما يقوم على ضرب من التضفير بينها بحيث يولد ويفجر العديد من المفارقات الساخرة والمضحكة على طريقة المحاكاة الهزلية (الباروديا). وهذا هو ما نلاحظه، على سبيل المثال، حينما يشير الكاتب إلى احتفالات أعياد الميلاد بدون إضاءة للشوارع وإلى الغارات المتبادلة بين الدول المتحاربة، وفى نفس السياق إلى رسالة التهنئة التى بعثها «هتلر» إلى جيشه، ونصها المزعوم :

«إن جيش الاشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠، وهذا الجيش وهوعلى أعتاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية..»

ثم يقفز أمامنا فجأة، وبدون تمهيد، إلى الجملة التالية :

«لكن فى القاهرة كانت ببا عز الدين قد أعلنت أنها ستبدأ برنامجها الجديد على مسرح الماجستيك برواية «اطلع يا نمس» التى سيكون بينها مونولوجات لمحمد عبد المطلب.»

(الرواية، ص ٢١٥)

وعليك أن تضحك وتبكى، فى الوقت نفسه، حينما تقع على الربط بين هاتين الجملتين المتنافرتين :

«وكان روزفلت قد خطب وأعلن أن أمريكا ستصبح مصنعا للسلاح للدول الديمقراطية، واشتكت عاهرات الإسكندرية المرخصات من قلة الزبائن بعد الهجرة الواسعة لأهل المدينة.»

(الرواية، ص ٢١٧)

وليس من شك فى أن المزاوجة بين الأحداث الجادة التى تهز العالم والأحداث الهزلية المحلية تقوم على تقابلات صارخة تدفع إلى التهكم والاستخفاف، على طريقة النكتة المصرية، ولكنها حينما تدفعك إلى تدقيق النظر وإعمال الفكر فإنها - لا شك - تثير فى نفسك المرارة والأسى إذ سرعان ما تكشف أن الحرب الدائرة فى العالم واستعدادات اليهود الدائبة للاستيلاء على فلسطين يقابلها فى مصر حرب العوالم والاستهتار والعبث من قبل البشوات والطبقة الراقية.

إن ملحمة إبراهيم عبدالمجيد الجديدة عن الإسكندرية ليست إلا استكمالا وتعميقا لما سبق أن قدمه الكاتب من إبداعات تعكس هموم أهل هذه المدينة، وتعبر عن القضايا التى شغلتهم، كما شغلت الوطن بأسره، إثر نكسة ١٩٦٧ وانتصارات أكتوبر وحركة الانفتاح الساداتية. وها نحن ذا، فى هذه الرواية المحلقة، نحلم مع الكاتب بعالم يسوده الإخاء والحب والسلام الوطنى وتختفى فيه كل بذور التعصب الدينى والتطرف الفكرى التى مازالت - للأسف - تتهدد حياتنا فى كل يوم.

الإسكندرية فى ٢ نوفمبر ١٩٩٦

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

شاكر خصباك

البهلوان

مسرحية فى فصل واحد

الستارة مفتوحة.

يُطفأ النور فى الصالة ثم تظهر على المسرح إما فرقة غنائية راقصة أو فرقة اكروباتيك أو فرقة بانتومايم «تمثيل إيمائى».

حينما تنتهى الفرقة من أدائها تنسحب ويخلو المسرح لبضع دقائق يُنار الضوء فى الصالة ويُطفأ فى المسرح.

يظهر البهلوان من أعماق المسرح بملابسه المزركشة ووجهه المصبوغ ويُسلَّط عليه ضوء ساطع، يخطو نحو مقدمة المسرح يتبعه شعاع النور وما حواليه شبه مظلم، يتوقف أخيرًا وينحنى للجمهور انحناءة قويّة).

البهلوان: مساء الخير، أنا كما تعلمون لا أؤدى نمرتى إلاّ بعد فقرات البرنامج وفيما تستعد الفرقة لنمرتها المقبلة. والمفروض أن أمارس بعض الحركات البهلوانية التى تضحككم وأن أقول كلامًا يسلّيكم.

(يؤدى البهلوان بعض الحركات التى تثير الضحك بين جمهور الصالة)

أنا مسرور أن حركاتى البهلوانية، قد أضحكتكم فهذا يعنى أننى سأنتفع منها وأكسب رضا مدير الفرقة، (يصمت برهة وهو يحدّ النظر إلى الجمهور) وأصارحكم أيها المحترمون أننى لا أمارس الحركات البهلوانية على المسرح فحسب بل فى حياتى اليومية أيضًا، وأجدها نافعة جدًا لى. وسأعطيكم مثلاً على ذلك.

(يتلفت حواليه ثم يخطو على أطراف أصابعه نحو الركن الأيسر من المسرح ويمدّ رأسه متطلعا، ثم يعود إلى موضعه وهو يهزّ رأسه فى ارتياح).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدار أمان، يبدو أن مدير الفرقة قد ذهب فى أحد مشاغله.. أنتم لا تعلمون طبعًا أيها المحترمون أن مدير فرقتنا جلف.. لا يهمه سوى جمع المال، نحن نقتل أنفسنا بالعمل وهو يجنى الأرباح ويثرى على حسابنا. وزملائى اعضاء الفرقة يعانون الأمرّين حينما يحاولون الحصول على علاوة، وأنتم تعلمون انه بات من الصعب مواجهة تكاليف الحياة فى وجه هذا الارتفاع الجنونى فى الأسعار. وأنا الوحيد من بين رفاقى الذى ينجح دائمًا فى الحصول على علاوة فى غير صعوبة، وهذا أمر يحيّرهم. ولكن كل ما فى الأمر. اننى أمارس الحركات البهلوانية فى تعاملى معه فأفلح فى مَسعاىَ. (وهو يهز راسه) لا شك أن ممارسة الحركات البهلوانية ينفع كثيرًا فى الحياة اليومية، (وهو يتطلع فى وجوه المشاهدين بنظرات متأملة) واسمحوا لى أن اقول أنكم لابد قد جرّبتم ذلك بأنفسكم، وأنا لا أشك أن كل واحد منكم يمارس الحركات البهلوانية، وإن حاول أن يكتم ذلك. فالحركات البهلوانية نافعة لنا فى كل مهننا أكنّا حرفيين أم موظفين أم تجّارًا أم مهندسين أم محامين.

(همهمات احتجاج فى الصالة وصيحة «لا تشتط فى القول أيها البهلوان»).

البهلوان: صبركم.. صبركم علىّ أيها المحترمون. (تدور عيناه متطلعًا فى وجوه المشاهدين ثم تستقر على احدهم، يشير إليه بيده) أنت أيها المحترم.

المشاهد رقم ١: من؟ أنا؟!

البهلوان: نعم أنت أيها المحترم، هل تسمح لى أن أسألك ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ١: (فى شىء من الخشونة) وما شأنك بعملى؟

البهلوان: مجرد سؤال.. مجرد سؤال لا أكثر أيها المحترم.

المشاهد رقم ١: (بلهجته الخشنة) أنا محامٍ.

البهلوان: فهل تسمح لى أيها المحترم إذن أن أسألك: الا تمارس الحركات البهلوانية، فى مهنتك؟

المشاهد رقم ١: (فى غضب) اضبط لسانك واعرف كيف تتكلم أيها البهلوان.

البهلوان: عفوًا أيها المحترم. انا لا أقصد سوءًا.. كل غرضى هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ١: (فى غضب) قلت لك التزم حدود الأدب أيها البهلوان.

البهلوان: عفوًا أيها المحترم.. لا تغضب من كلامى.. صدقنى انا لا أقصد سوءًا.

المشاهد رقم ١:افلا تعلم إذن أيها البهلوان أن مهنة المحاماة هى أشرف مهنة وأنها تأخذ على عاتقها الدفاع عن المظلومين واستحصال حقوقهم؟ فما حاجتنا إلى الحركات البهلوانية؟ نحن حماة العدالة.

البهلوان: اسمح لى بتصحيح أيها المحترم.. المفروض أنكم حماة العدالة.

المشاهد رقم ١: بل نحن حماة العدالة قولاً وفعلا.

البهلوان: فاسمح لى أن أسألك إذن أيها المحترم كم مرّة لعبت على القانون وموّهت على العدالة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشاهد رقم ١: (فى غضب شديد) قلت لك اضبط لسانك واعرف كيف تتكلم أيها البهلوان المهرّج.

البهلوان: عدنا إلى الغضب أيها المحترم.. مع أننى قلت لك إننى لا أقصد سوءا.. كل ما هنالك أننى أحاول أن أوضحَ بأن الحركات البهلوانية نافعة لنا فى حياتنا اليومية وفى كل مهنة من مهننا، فأنت مثلاً أيها المحترم هل من المعقول أنك ترفض التوكّل فى القضايا غير العادلة ولا تقبل إلاّ القضايا التى ترَى فيها مظلومًا أو تعيد فيها لشخص حقّه المغتصب؟! وكم هى ياترى المرّات التى دافعت فيها عن مُتهم أنت نفسك موقن بأنه مذنب وبرّأته بشطارتك؟ وكم من مرة استطعت بحذقك أن تنقذ من حبل المشنقة قاتلاً أثيما؟ وكم من مرّة أو حيث لزبائنك بأن قضاياهم على غاية من الصعوبة كى يدفعوا لك أتعابًا أكثر مما تستحق؟! وبطبيعة الحال كل ذلك بفضل الحركات البهلوانية.

المشاهد رقم ١: (يقف ويهتف غاضبا) أنت قليل الأدب أيها البهلوان المهرّج.

(يغادر المشاهد رقم ١ الصالة غاضبا)

البهلوان: (صائحًا وراءه) لا تغضب منى أيها المحترم «أنا لا أقصد سوءًا». أنا أمزح.

المشاهد رقم ١: (يصيح وهو ماضٍ فى طريقه) أنت بلا أدب أيها البهلوان المهرج.

البهلوان: (يتحرك فى بطء فى أنحاء المسرح وقد بدا عليه الانخذال ثم يعود إلى موضعه) أنا آسف.. ما قصدته من أقوالى هو تسليتكم ليس إلاّ.. وما أنا سوى بهلوان.

المشاهد رقم ٢: ولا يهمّك أيها البهلوان.. حتى لو لم تقصد تسليتنا فأنت لم تقل سوى الحقّ.. اسألنى أنا، كم لوّعنى المحامون.

صيحات: (فى الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: أنتم لستم مستائين منى؟!

صيحات: (فى الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: (موجهًا الخطاب للمشاهد رقم ٢) أمتأكد أنت أيها المحترم أنكم لن تغضبوا منّى؟

المشاهد رقم ٢: ولماذا نغضب منك؟ حتى لو لم تقصد تسليتنا فأنت لم تقل سوى الصدق.

البهلوان: ولكنك تعلم أيها المحترم أن الناس لا يحبّون الصدق.. إنهم يفضلون من يكذب عليهم ويتملق غرورهم.

المشاهد رقم ٢: ليس كل الناس كذلك أيها البهلوان.. ولا يهمّك.. استمر.

البهلوان: (وهو يحدّ النظر إلى المشاهد رقم ٢) أتعنى أنك لن تغضب منى إذا قلت عنك الصدق أيها المحترم؟

المشاهد رقم ٢: ولماذا أغضب منك؟! الصدق لا يزعِل.

البهلوان: فهل تسمح لى أن أسألك أيها المحترم: ألا تمارس الحركات البهلوانية فى عملك؟

المشاهد رقم ٢: وما علاقة عملى بالحركات البهلوانية؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البهلوان: هل تسمح لى أيها المحترم أن أسألك ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ٢: أنا تاجر.

البهلوان: فكيف إذن لا تمارس الحركات البهلوانية؟

المشاهد رقم ٢: وما علاقة الحركات البهلوانية بعملى؟

البهلوان: وهل هناك أكثر حاجة من التاجر إلى الحركات البهلوانية؟

المشاهد رقم ٢: (فى شىء من الغضب) نحن أكثر من يقدّم خدمة للناس أيها البهلوان. ونحن أشرف الناس ولسنا فى حاجة إلى الحركات البهلوانية.

البهلوان: ها أنت ذا تغضب منى أيها المحترم مع إننى لم أقل سوى الصدق، فالكلّ يعلم أن شطارة التاجر فى كسب أكبر ربح من زبائنه تعتمد على حركاته البهلوانية. والتاجر أكثر الناس حاجة للحركات البهلوانية لأن رغبته فى كسب المال لا تحدّها حدود كما يعلم الجميع.

المشاهد رقم ٢: (فى غضب) اخسأ.. نحن التجار أشرف الناس وما أنت سوى بهلوان مفترٍ.

البهلوان: (يروح ويجىء على المسرح وهو منكّس الرأس) ما أنا سوى بهلوان مفتر.. ما أنا سوى بهلوان مفتر.. (يرفع رأسه وهو يقف فى مقدمة المسرح ويحدّ النظر إلى المشاهدين) سأحكى لكم أيها المحترمون حكاية صغيرة عن منافع الحركات البهلوانية للتجار.. حكاية عن تاجر كبير فى بلدتنا اشتهر بحبه للأمانة. كان يتاجر فى المواد الغذائية. وكان يمتلك أكبر متجر للمواد الغذائية فى البلدة. وكان الكثيرون من الفلاحين يفضلون التعامل معه فهو فى نظرهم مثال النزاهة والأمانة.. كان اسمه يلمع كالليرة العثمانية. لم يكن يسمح لنفسه أن يخطىء معهم بفلس واحد. وكثيرًا ما شاهده أهل السوق وهو يجرى لاهثا ليلحق بأحد زبائنه لأنه أخطأ معه فى الحساب بدرهم واحد حتى لو أدركه فى أطراف البلدة.. مع أنه كان يشترى منهم البضائع بأبخس الأثمان. وتلك عيّنة من الحركات البهلوانية التى ينتفع منها التّجار فى عملهم، وأنتم ولا شك تعرفون عيّنات كثيرة أخرى منها أيها المحترمون.

(**ضحكات فى الصالة وصيحات:** «صدقت أيها البهلوان».. «لم تقل غير الصدق أيها البهلوان»).

المشاهد رقم ٢: (فى غضب شديد وهو يغادر الصالة) أنت شخص معتوه أيها البهلوان المفترى.

البهلوان: (يصيح وراءه) لا تغضب أيها المحترم.. أرجوك لا تغضب.. أنا لا أقصد سوءًا.. أنا أمزح (وهو يطرق رأسه محزونا) ها أنا ذا أُغضب مشاهدًا آخر مع أننى لا أقصد سوءًا.. كل غرضى هو أن أسلّيكم.

(يظهر مدير الفرقة على المسرح)

المدير: (مخاطبا البهلوان) أظنك جاوزت حدودك أيها البهلوان، أنت تعرف أن أقوالك ومزاحك يجب أن يظلاّ ضمن حدود معينة وألاّ يؤذيا مشاعر المشاهدين.

البهلوان: أنا آسف أيها المدير المحترم، وأنت تعلم أننى لا أقصد سوءًا.. كل ما هنالك أن الحقيقة تجرح

الناس (وهو ينحنى انحناءة قوية لجمهور الصالة) وأنا أعتذر أيها المحترمون عمّا سبّبته من زعل.

المدير: (وهو يبتسم) أنت زوّدتها حبّة كما يبدو أيها البهلوان. وعلى كل حال انتهت نمرتك فأفسح المجال للنمرة التالية.

(ينحنى البهلوان انحناءة قوية للمشاهدين وينسحب من المسرح).

المدير: (وهو يبتسم) على كل حال اسمحوا لى أن أعتذر نيابة عن البهلوان، أنا متأكد أنه لم يقصد إغضاب أحد. ولكن هذه هى عادته.. يزوّدها حبّة أحياناً فى أقواله ومزاحه.. حتى معى.. (وهو يضحك) تصوروا إنه يقول لى إننى أستغلّ أفراد الفرقة وأننى أثريت على حسابهم وأننى لا أدفع لهم الأجور التى يستحقونها وكأنه لا يعلم أنه لا يوجد صاحب عمل فى المدينة يدفع لموظفيه أتعابهم الحقيقية! وبالمناسبة فإنه يتصور أن كل الناس يمارسون الحركات البهلوانية، بشكل أو بآخر وهو يتهمنى بأننى أفعل ذلك مع أفراد الفرقة.. (وهو يضحك) ولا عجب فهو بعد كل شىء يعتمد فى رزقه على الحركات البهلوانية، ولذلك فهو يتخيّل أن كل الناس مثله.. (وهو يضحك) وأعترف لكم أنه ينجح معى دائما بحركاته البهلوانية ويحصل على ما يريد. وعلى كل حال فهو لا يقصد سوءاً بأقواله ومن يعرفه حق المعرفة مثلى يدرك أنه طيب القلب. فأرجوكم ألاّ تغضبوا منه، وعلى كل حال أنا مستعد أن أعيد ثمن التذكرة لكل من شعر بأنه أهين وأعدكم ألاّ يضايقكم بمزاحه وأقواله مرة أخرى والآن اسمحوا لى أن أنسحب لتواصل الفرقة نمرها.

(ينحنى المدير انحناءة خفيفة وينسحب من المسرح يُطفأ الضوء فى الصالة ويُنار فى المسرح).

تظهر الفرقة لتؤدى دورها الغنائى أو الراقص أو الأكروباتى أو الإيمائى.

تفرغ الفرقة من نمرتها فتنسحب.

يخلو المسرح لدقائق ويخفت النور فيه بينما يُضاء فى الصالة. تنطلق صيحات من الصالة..«نريد البهلوان».. «نريد البهلوان». يظهر البهلوان من أعماق المسرح وقد سلّط عليه ضوء ساطع وحوله شبه مظلم.

تنبعث فى الصالة عاصفة من التصفيق).

البهلوان: (ينحنى للمشاهدين انحناءة قوية) شكراً لكم أيها المحترمون.. أنا ممنون منكم.. وأنا أعتذر إذا كانت أقوالى أغضبت البعض منكم.

صيحات: (فى الصالة) لا تبال أيها البهلوان.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: أنا لا أستطيع أن أغضب ایّ واحد منكم فقد يكلّفنى ذلك خسران عملى.. وهذا أمر مرعب أيها المحترمون.. أن تُلقى على الرصيف بلا عمل ووراءك عائلة تنتظر منك أن تطعمها .. صدّقونى.. إنه لأمر رهيب. وقد خبرت ذلك وأنا صبىّ.. يقولون إن الدنيا مليئة بمحبى الخير.. أهل الرحمة.. (وهو يضحك بسخرية).. لا تصدقوا هذه الخرافة أيها المحترمون.. على العكس.. إنها مليئة باللؤماء الذين لايعنيهم أن يجوع جارهم وأن يُتخموا هم.. حتى لو كان أقرب الناس إليهم. ولست أدرى كيف ورثنا أمثال هذا النوع من الأقوال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واتّخذناها حقائق ثابتة. فمتى كان الناس رحماء؟ فحكايات التاريخ تحدّثنا أنه فى أوقات الأزمات والحروب كان الفقراء والضعفاء يموتون جوعًا بينما الأغنياء والأقوياء يزدادون شبعا. هكذا كان البشر منذ وُجدوا على هذه الأرض.. لا ينشدون سوى مصلحتهم الذاتية إلاّ الشواذ منهم، ومن هنا جاء المثل القائل «الإنسان أنانىّ بطبعه».. نعم هكذا كان الإنسان منذ خُلق وهكذا سيكون إلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

وإلاّ فمن أين جاءت حكاية هابيل وقابيل؟! ألم يقتل قابيل أخاه هابيل من أجل طمع الدنيا؟! وطمع تافه مضحك.. نعم هكذا بدأ الإنسان حياته على هذه الأرض وهكذا سينهيها..

المشاهد رقم ٣: أنت تتحدث أيها البهلوان وكأنك فيلسوف خبر الحياة، فهل تريد أن تعمل من نفسك فيلسوفًا فى رءوسنا؟.

البهلوان: أؤكد لك أيها المحترم أننى خبرت الحياة فعلاً.. وخبرتها منذ كنت صبيًا.. خبرتها لأن أبى كان من الشواذ الذين يحبّون الخير فقاد عائلته إلى كارثة.. والحقيقة أننى احترفت هذه المهنة انتفاعًا من تجربة أبى الذى كان يرفض ممارسة الحركات البهلوانية فأسلمنا سلوكه إلى الخراب. فقررت أن أنتفع من الحركات البهلوانية وأتخذها مهنة لى، وإذا كان الكثير منكم يمارسها سرًا فأنا أمارسها جهارًا ولا أخجل من ذلك.

(همهمات احتجاج فى الصالة وصيحة: «لا تعمّم أحكامك أيها البهلوان»).

البهلوان: عفوًا.. عفوًا أيها المحترمون.. أنا لا أقصد إغضابكم.

وكل ما هنالك إننى أحب أن أشرككم فى خبرتى.. تلك الخبرة التى اكتسبتها من تجربة أبى .. فهل تسمحون لى أن أحكى لكم حكاية أبى ولعلكم تجدونها حكاية مسلية.

صيحات: (فى الصالة) احكها لنا أيها البهلوان.. احكها لنا.

البهلوان: كان أبى رحمه الله من أولئك المهووسين بحبّ الخير. وكان ميسور الحال وكنا نعيش عيشة رغدة من الأملاك التى ورثها عن أبيه.. أعنى جدّى رحمه الله الذى كان يبدو على خلافه يمارس الحركات البهلوانية وإلاّ ما استطاع أن يجمع كل تلك الثروة. وكان أبى لا يخذل سائلاً ولا يتردد فى إغاثة محتاج مهما كلّفه الأمر. واضطره ذلك إلى أن يرهن بين الحين والحين جزءًا من أملاكه على أن يستردها فيما بعد. وعند من كان يرهنها؟ عند أعزّ صديق له، وكان هذا الصديق على نقيضه ينتفع أقصى انتفاع من االحركات البهلوانية، وقد صار من كبار الأثرياء، لكن حركاته البهلوانية خربت بيوت الكثيرين ومن جملتهم أبى، وفى يوم من الأيام وجد أبى نفسه على الحديدة.. وإذا بأملاكه كلها قد انتقلت إلى هذا الصديق العزيز.. وإذا بنا نجد أنفسنا نحن أفراد أسرته على حافة الجوع. (وهو يرفع كفيّه بالدعاء إلى السماء) الله يرحمك يا أبى.. ما ضرّك لو تشبّهت ببقيّة الناس ومارست الحركات البهلوانية؟ لو فعلت ذلك لكنتُ الآن من كبار االأثرياء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشاهد رقم ٣: يظهر أن أباك المرحوم كان عبيطا أيها البهلوان (ضحك فى الصالة).

البهلوان: هذا أمر لا شك فيه أيها المحترم، ولو لم يكن كذلك ما وقفت أمامكم الآن العب دور البهلوان.. ولكن هل تسمحون لى أن أواصل حكاية أبى؟

صيحات: (فى الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: (ينحنى انحناءة قوية) شكرًا لكم أيها المحترمون..

أنا ممنون منكم.. طبعًا كان لدينا أقرباء أغنياء. فهل تحسبون أيها المحترمون أن أيًا منهم مدَّ إلينا يد العون وأنقذنا من محنتنا؟! أبدًا.. على العكس.. كان بينهم الغاضب من سلوك أبى.. وكان بينهم الساخر منه.. وكان بينهم الشامت به. ولم يفكر أىّ واحد منهم أن ينقذ عائلته من جوعها. ورفض كل واحد منهم أن يساعده بمبلغ يسدّد به بعض دينه ليستعيد جزءًا من أملاكه. هناك اعتقاد لدى الناس وهو من جملة الاعتقادات الخاطئة الكثيرة أن الأغنياء يتمتعون بالسخاء والكرم ويجودون على المحتاجين بشىء مما رزقهم الله، ولكن صدّقونى إن هذا الاعتقاد خاطىء جدا. والفقراء بالتأكيد اكثر كرمًا وسخاء من الأغنياء لأنهم لا يخشون أن ينقص مالهم المكنوز.. فليس لديهم مال مكنوز أصلا.

المشاهد رقم ٣: مالك وهذه الأحكام السخيفة أيها البهلوان؟ يبدو أنك صدّقت أنك صرت فيلسوفا لمجرد أن اباك كان عبيطا وضيّع أملاكه ونسيت أنك لست سوى بهلوان.

البهلوان: (يحنى قامته) شكرًا لك أيها المحترم على أنك ذكّرتنى بحقيقتى.. (يروح ويجىء على خشبة المسرح وهو منكّس الراس) حقًا ما أنا سوى بهلوان.. وما كان ينبغى لى أن أحكى لكم حكاية أبى، وعلى كل حال فهى حكاية حزينة وليست مسلية.

المشاهد رقم ٤: لا تبال بما سمعت أيها البهلوان، وأبوك لم يكن عبيطًا بل كان رجلاً شريفا يحب الخير.

المشاهد رقم ٣: (بتهكم) وهل ينبغى لمن يحب الخير أن يبذّر أمواله بهذه الطريقة ويلقى عائلته فى أحضان الفقر؟ إنه هو المسئول عن عبطه.

البهلوان: (موجهًا الكلام إلى المشاهد رقم ٣) معك حق أيها المحترم، لو كان أبى المرحوم مارس الحركات البهلوانية لظلت عائلته تعيش عيشة رغدة ولما ألقى بنا على الرصيف، وماذا كان سيضيره ذلك؟ كل الناس المرفهين يمارسون الحركات البهلوانية.

المشاهد رقم ٤: لا تقل ذلك أيها البهلوان. أبوك كان شريفًا.. وياليت الكثير فى المجتمع من الشرفاء الصادقين لا البهلوانيين الكذبة.

المشاهد رقم ٣: مالنا وهذا الكلام الفارغ؟ هل حضرنا إلى هنا لنستمتع بوقتنا أم لنسمع كلامًا سفسطائيًا؟ أهذا كلام مسلّ أم كلام يجلب الغم.

المشاهد رقم ٤: إنه ليس كلامًا سفسطائيًا بل هو كلام فى الصميم وما قاله البهلوان هو عين الصدق.

المشاهد رقم ٥: علينا أن نقرّ بالحقيقة يا إخوان ونعترف بعيوبنا لكى نصلحها.. احسنت كلامًا أيها البهلوان وإن كانت أقوالك غير مسلّية فعلا.

البهلوان: (وهو ينحنى انحناءة قوية) شكراً لك أيها المحترم.. أنت نطقت بالحكمة.. هل تسمح لى أن أسألك ماذا تعمل أيها المحترم؟

المشاهد رقم ٥: ألا تعرفنى أيها البهلوان؟

البهلوان: (يظلل عينيه بكفيه ويحدّ إليه النظر) العتب على النظر أيها المحترم.. لم يحدث لى شرف معرفتكم.

المشاهد رقم ٥: أنا نائب منطقتكم.. أنا الناطق باسمكم.

البهلوان: (فى حركة استنكارية) لا.. لا أيها المحترم.. أنت لست ناطقًا باسمى.

المشاهد رقم ٥: (فى عجب) ولماذا؟ ألست المدافع عن حقوقكم فى البرلمان؟ ألم تستمع إلى خطبى دفاعًا عن حقوق الشعب؟.

البهلوان: استمعت إليها.. استمعت إليها طبعا.

المشاهد رقم ٥: فكيف تقول إذن إننى لستُ ناطقًا باسمك؟ ألست واحداً من أبناء الشعب؟

البهلوان: (يتحرك على خشبة المسرح رواحًا وجيئة وهو منكس الرأس) هل أنا من أبناء الشعب حقا؟ ولكن ما أنا سوى بهلوان. (يقف فجأة فى مقدمة المسرح ويخاطب المشاهد رقم ٥) هل تسمح لى أيها المحترم أن أسألك: ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ٥: ماذا تعنى؟

البهلوان: أعنى ما هى صنعتك؟

المشاهد رقم ٥: يمكنك أن تقول إن صنعتى هى السياسة.

البهلوان: (فى حرارة) مرحبا بالزميل العزيز.

(ضحك فى الصالة).

المشاهد رقم ٥: (فى حدّة) ماذا تقول؟

البهلوان: لا تغضب منى أيها المحترم.. أنا لا أقصد سوءاً.. ولكن لا شك أنك تتفق معى على أن السياسى فى حقيقته ليس سوى بهلوان يكسب رزقه من الخُطب البهلوانية، وكل ما هُنالك من فرق بينى وبينه أننى ألعب دورى على خشبة المسرح وهو يلعب دوره على مسرح السياسة.

المشاهد رقم ٥: (فى غضب) لا تستغل رحابة صدرى وتقلّ أدبك أيها البهلوان. فالسياسيون هم أشرف الناس وهم الذين يدافعون عن حقوق الشعب.

المشاهد رقم ٤: (فى تهكم) وكيف يمكن أن يدافع عضو فى الحزب الحاكم عن حقوق الشعب؟

المشاهد رقم ٥: ولماذا لا يمكن؟

المشاهد رقم ٤: وكيف يتأتّى له ذلك وهو يدعم حكومة تصادر حقوق الشعب؟

(صيحات فى الصالة: «فليعش السياسيون البهلوانيون»).

المشاهد رقم ٥: (فى غضب) هذه مؤامرة على الحزب والسلطة الوطنية والمجتمع وأنت على رأسها أيها البهلوان.

البهلوان: مالى والمؤامرات أيها المحترم؟ ما أنا سوى بهلوان وكل غرضى هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ٥: (متوعدًا) بل أنت شخص حقير ومخرِّب خطير وينبغي أن تلقى جزاءك.

البهلوان: أنا مخرِّب خطير؟! أنا؟! ما أنا سوى بهلوان.

(صيحات في الصالة: «دعوا البهلوان يعبرّ عن أفكاره».. «دعوا البهلوان يعبرّ عن أفكارنا».. جدل وضجيج في الصالة. يظهر مدير الفرقة على المسرح وهو بادي الاضطراب).

المدير: (مخاطبًا البهلوان في جزع) ماذا فعلت أيها البهلوان بأقوالك الحمقاء؟ أنت ستدمِّر مسرحي وتقطع عيشي وعيش زملائك.

البهلوان: وماذا قلت حتى أقطع عيش زملائي؟ كل ما قلته معروف للناس جميعًا. الكلّ يعرف أن المحامي كله وجيعة وأن التجار لصوص وأن السياسيين مهرجون منتفعون وأن مجتمعنا بكليّته قائم على التظاهر والزيف والنفاق. هذه الحقائق يعرفها الجميع أيها المدير المحترم وأنا لم آت بشيء من عندي.. وما أنا سوى بهلوان لا يقصد بأقواله سوى التسلية والمزاح.

المدير: (وهو يلطم وجهه) اسكت أيها الأحمق.. اسكت. ليس كل ما يعرف يقال. أنت خربت بيتي وخربت بيوت زملائك.

المشاهد رقم ٥: (يخاطب المدير بشدة) لا تتظاهر بالبراءة أيها المتآمر فأنت شريكه في هذه المؤامرة وسيكون حسابك عسيرا.

المدير: (وهو يلطم وجهه) خربت بيتي أيها الأحمق.. خربت بيوت زملائك.

البهلوان: صدّقوني.. أنا لا أقصد سوءًا.. ما أنا سوى بهلوان وكل غرضي هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ٥: (في غضب شديد) وتصرّ على أن تسخر منا أيها الحقير؟ أين التسلية فيما قلت من أقوال سخيفة ما أنت سوى مخرِّب. وأنت في حاجة إلى درس في الأدب. (مخاطبًا الأشخاص حواليه) قوموا معي لنلقّنه درسًا لا ينساه.

(يقفز المشاهد رقم ٥ إلى خشبة المسرح وبرفقته عدد من أصحابه ينهالون على البهلوان ضربًا وركلاً وهم يشتمونه).

البهلوان: (صارخا) لماذا تضربونني؟ أنا لم أقل سوى الحقيقة.. وأنا لا أقصد سوءًا.. كل غرضي هو أن أسليكم.. وما أنا سوى بهلوان.

المدير: (يلطم وجهه ويصرخ مولولا) قطعت رزقي أيها الأحمق.. قطعت رزق زملائك.

(يحدث هرج ومرج في الصالة وتعلو صيحات متنافرة: «أدّبوا هذا المخرِّب».. «دعوا البهلوان وشأنه».. «إنه متآمر».. «إنه لم يقل غير الحق».. من يدافع عنه مجرم مثله».. بل أنتم المجرمون».

يتبادل عدد من المشاهدين الشتائم ثم يشتبك بعضهم مع البعض الآخر في عراك بالأيدي. يسود الصالة الفوضى والاضطراب في حين يغادر بقيّة المشاهدين الصالة في تزاحم وفزع.. يهبط الستار ببطء).

ـ ستار الختام ـ

صنعاء

بوزيان موغني

رُؤيــــا

* مهداة إلى أخى وصديقى الشاعر محمد الأشعرى.

جاءَنِي يطْرقُ بَابِي خِلْسَةً

وَجفُونُ الأَرْضِ نَامَتْ

تَحْتَ سَقْفِ العَتَماتْ

لَمْ أَكُنْ بَعْدُ غفَوْتُ

فَانْتَفَضْتُ

وَهَتَفْتُ:

مَنْ يَكُونُ الطَّارِقُ الآنَ

كُهُوفِي الحَالِمَةَ؟!!؟

نَجْمَةٌ مِنْ نَجمَاتِي الهَائِمَةِ؟؟

أَمْ تُراهَا ذَاتِيَ الأُخْرَى تَدلَّتْ

مِنْ شقُوقِ المُعجِزاتْ؟!!؟

قَالَ: إفتَحْ سَيِدى

إنّنى أحمِلُ بَعضَ الكَلِماتْ

سَحَبَ آلتّاريخُ مِنّى عَبَقى

وَخُيُولُ آلعُمْرِ شاخَتْ

فَهِى عَرْشِى وَصَوادِى

هَدّهَا عَسفُ الرّحِيلْ

لَمْ أجِدْ بَعْدَ انفِلاتِ الرّوحِ مِنّى

مَنْ يُدارى جَسَدِى

عَنْ أبجَدِيّاتِ الأفُولْ

غَيْرَ ضَوءٍ فِى الفَضاءَاتِ تَسامَى

وَتَهاوَى عِنْدَ بَابِكْ!!!...

صَوْتُهُ كَانَ عَلِيلاً وَجَلِيلاً

مِثْلَ رَعْشٍ فِى الحَشا

أوْ مِثْلَ هَمْسِ القُبّراتْ

قُلْتُ: خَطفُ الوَحْىِ هَذا

قَدْ تَجَلّى فِى رِحَابِى

وَرُعودُ اللّهِ رَشّتْ خَلَواتِى

بِرَضَابِ الْبَرَكَانْ!!!
وَفَتَحْتُ الْقَلْبَ حَتَّى
أَنْظُرَ الْقَادِمَ نَحْوِى
فَإِذَا الصَّمْتُ بِبَابِى
وَالْمَدَى
وَبَقَايَا عَبَرَاتْ...!!!

المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم:

ثروت عكاشة
و
حسين بيكار

سلام ابراهيم

المنفى الأبدى

فى مجموعة «بعد مجىء الطير»

فى إحدى رسائله إلىّ كتب إبراهيم احمد «أن نكتب ببساطة وعمق ذلك ليس هينا، وهذا منحى تطلعت إليه منذ وقت بعيد ومازلت أشعر أننى لم أحققه كاملاً» ومن خلال متابعتى لنتاج الكاتب الممتده إلى ربع قرن مضى، وجدته أمينا لقوله هذا، فجل اهتمامه كان منصبا على كتابة نثر بسيط ومتين ومكثف فى نمط القصة ذات الحدث - اللقطة وهذه ميزة القصص التى يكتبها أحمد بلغة واضحة دون تكلف وحذلقة ولالف ودوران، وهذا شأن جنس القصة الأدبى، فالقصة فى التراث العربى الشفاهى والمدون كألف ليلة وليلة والأغانى والسير وكذلك أبدع القصص القصيرة العربية والعالمية المعاصرة تتسم بالعمق والوضوح.

وإبراهيم احمد معروف فى أنطولوجيا القصة العراقية باعتباره مجددا مع ابناء جيله كاحمد خلف وموسى كريدى، ومحمد خضير، وفهد الأسدى، وجليل القيسى وغيرهم. ويتميز بأنه من اهم مؤصلى الأقصوصة فى القصة العراقية الحديثة وكان له اثر حاسمٌ على الأجيال اللاحقة. والمجموعة التى بين أيدينا «بعد مجىء الطير» هى الثالثة للقاص بعد «عشرون قصة قصيرة جدا» و «صفارات الإنذار» وهى مشغولة بإشكالات المنفى.

تتلخص إشكالية المنفى قسرا فى جملة يقولها الأعمى فى - حالة خاصة جدا - وهو مرعوب من خيال لحظة عودته واختلاف الناس والأحوال عليه بعد طول غياب فى الغربة «آنذاك سأدخل عماى الحقيقى متأرجحا بين ماض لم يعد قائما وحاضر لم أعد شيئًا يذكر فيه» ص ٩٣. فالمنفى يصاب بفصام أبدى من لحظة مغادرته سرا الوطن المنكوب بالقمع الدموى والحروب، إن هاجس الأعمى يكثف بعمق ويلخص

محنة المنفى المملوك لماض وحيوات تبددت فى التجربة العراقية موتا وقتلا وتشردا وخرابا وتبدلا لكنها حية فى الصحو والأحلام وبذلك تكون الغربة من حيث الجوهر هى غربة أبدية لا عودة منها، أما واقع المنفى فمستلب بالذكريات، أكاد أقول إن ما يعيشونه وراء جفونهم أكثر مما يعيشونه أمامها، هناك يعيشون أحلامهم، أغانيهم، وجوه أحبتهم» ص ٩٢. من هذا العالم تستمد قصص المجموعة موضوعاتها ويخوض الكاتب فى الأعماق المتكسرة المتشظية الملتظية بسعير الماضى الحى خلف الجفون باحثا منقبا. فى متاهات من التذكر والأحلام تغوص بنا قصة - المعلمون يتجولون فى الليل - فالجالس فى ليل الغربة يستعيد ذكرياته فى المدرسة بكل ما تحتويها من تناقضات وكأنه يتدرع بها من خواء الغربة ووحشة المكان. يستعيد حياة كاملة بتأمل تكوينات المعلمين المختلفة وسلوكياتهم، الوطنى والسكير والأحمق والقاسى ومتابعة مصائرهم التى يرصد برصدها مرحلة من مراحل تاريخ العراق المعاصر المضطربة فالمعلم الوطنى مصيره السجن والأحمق العيش والقاسى المؤمن بـ «لا ينفع مع العراقيين غير الحجاج» ص ١٨ جلادا يعذب طلابه بعد انقلاب شباط ١٩٦٣ العسكرى. بدت القصة مثقلة بمواضيع عديدة تصلح قصصا مستقلة يجيد الكاتب أداءها ألا وهى اللقطات الموحية والساخرة المنثورة هنا وهناك. البنية الفضفاضة لهذه القصة أتت من محاولة الكاتب احتواء عالم يضيق بالقصة القصيرة بتناوله ثلاث شخصيات مضافة إلى الراوى وعدم تبئيره للسرد مما جعل التناسب الكلى لمكونات القص مرتبكا.

تأخذ أشواق المنفى فى قصة - لقاء - بعدا آخر فتدفع الرسام المتواجد فى سوريا إلى زيارة الفرات فى نقطة حدودية حيث يراه وهو يلج جسد الوطن الممنوع. يتداخل هم الشخصية بهم النهر ويصير هاجس ضياع النهر بغوره فى أعماق الأرض معادلا موضوعيا لذات المنفى الآخذة فى التبدد والغور والجفاف فى التراب الغريب. يبلغ السرد مصاف النثر الغنائى الصافى والرسام يبث روحه الشجنة مؤنسنا الأشياء فيتحول النهر إلى امرأة يخجل من التعرى بحضرتها، ومن فرط عذوبته تتعطل قدرته على الفعل فلا يستطيع إتمام إحدى غايات قدومه برسم النهر ويتحول إلى طفل يلهو بصناعة زوارق ورقية يحدرها فى جرح النهر المتدفق بفراته محاكيا ما كان يفعله على ضفاف أنهار الوطن ولكن المأزق أبدى والمحاكاة تبقى محاكاة لا تروى عطش الروح. القصة سمفونية عذبة تحكى أشواق منفى. ما أخل ببنية القصة وشاعريتها الصدفة فى نهايتها بقتل الرسام فى حادث سير وهو فى طريق عودته إلى دمشق ففاجعة الأشواق هى أبلغ بكثير من فاجعة قتل بالصدفة ممكن أن تحدث لأى كائن متغرب أو فى وطنه وما أخبرتنا به القصة هو فاجعة، وإذا كان لابد من موت فحياة الرسام موت متناسب مع الحبكة وشفافية السرد وطبيعة الحدث والمناخ. أعود إلى - حالة خاصة جدا - أطول قصص المجموعة وذات مبنى روائى لطبيعة المادة المعالجة واتساعها وتداخل الماضى الشخصى بالماضى الوطنى بالحاضر بالمستقبل وشساعة الرقعة الجغرافية وكثرة التواريخ والبلدان. ويظهر واضحا أن

الكاتب تجاوز هنات نص - المعلمون يتجولون - بسيطرته على المادة وطبيعة أداته الفنى المختلف عما عهدناه من الكاتب وذلك برسمه مناخاً روائياً متناسب المكونات يصلح صلاحية كبيرة لفيلم سينمائى. القصة تعرض لمأساة مهملة من قبل الأدب العراقى الا وهى التهجير القسرى للبلدان المجاورة بحجة التبعية والذى جرى بوقت مبكر وقبل الحروب الأخيرة وكان بادئة للهجرات العراقية الكبيرة اللاحقة إبان الحروب وازدياد القمع والإرهاب والقتل المجانى. يسجل لأحمد هنا سبقه فى إضاءة هذا الموضوع الحيوى بنص من النصوص القصصية العراقية الجميلة المكتوبة فى المنفى فى السنين الاخيرة. استخدم القاص التداعى وداخل بين الأزمنة فى انسيابية مستخدما ضمير المتكلم مما سمح له ولنا بالغوص فى أعماق الشخصية الدفينة مضيفاً إلى قدرته فى إدارة الحوارات والوصف المكثف والنقاط ما هو دال فى اليومى. وهناك بعض الهنات التقنية البسيطة فى استخدام ضمير المتكلم لشخصية الأعمى الذى يفترض أن يعتمد فى السرد على الحواس الأخرى عدا النظر خصوصاً فى الوصف الخارجى، إذ يبدو السارد فى بعض المواقع مبصراً، مثلاً - سرنا عبر غابة كبيرة. صادفتنا غزلان وادعة بين الحشائش - ص ٨٨، فالسرد هنا فقد شروطه الموجبة، وهذه الملاحظة لا تقلل من قيمة القصة وجماليتها.

المنفى بمقدار ما يبدو قاسيا متوترا مكتئبا حزينا فهو فى أعماقه هش هشاشة طفل، فإزاء جفاف واقع المنفى يجتر المنفى ذكرياته لاعبا بروابع محفورة بالروح لا تكف عن الظهور فى النوم وأحلام اليقظة ويحاكيها كلما سنحت له فرصة، فالأب فى - الطائرة الورقية - يطير الطائرة بدلا من ابنه الذى نشأ فى الغربة ولم يألف مثل هذه اللعبة الشائعة فى الشارع العراقى مستمتعا بظلال ذكرى لعبه فوق السطوح. وجليل الواسطى فى قصة تمثيل - مكتظ بالحنين يُفاجأ حينما يتصل بمسرحه القديم فى بغداد تليفونياً ويرد عليه جبورى الممثل السكير فمن أوهام المنفى العويصة اعتقاده بتوقف مجرى الأشياء أثناء غيابه، ويعم الاختلال كيان الشخصية عندما يلعب معه جبورى أحد الأدوار الصغيرة التى كان يلعبها فى المسرح مقابل ثمن سكرة مقلدا صوت الواسطى الذى سأله عن نفسه فيلتبس الأمر عليه ويصل إلى حدود الإيهام والشك بالوجود. والنص بالغ الدلالة يشى باهتزاز ذات المنفى من ناحية وانفصالها عما كانته فى وطنها انفصال الميت عن ماضيه. كما إن النص يسقط أحد أخطر أوهام المنفى الذى يعتقد بخراب الدنيا دونه ناسيا أن نهر الحياة يبقى دافقا أبدا بوجوده وعدمه. أما - بعد مجىء الطير - فقصة غنائية ناجحة تمسح أشجان المنفى، ففى هباء الغربة يتشبث الإنسان بالأوهام والشارد والوارد مضيفا على الأشياء ما ليس فيها فالزوجة ترى بالفاختة التى رتبت لها عشا فى النافذة وانتظرتها طويلا ذات طير محلتها - إنها قادمة من هناك وأخذت تشير إلى الاتجاهات بحيرة وذهول - ص ١٦٢ والطير هنا بعد رمزى مهم فهو يملك السماء كلها والأوطان كلها يجوب الأرجاء كما يشاء بينما المنفى محاصر بقوانين دول غريبة وحدودها ورجال أمنها التى تنظر إليه كنكرة، ضيف

مشبوه أو ثقيل تطرده متى شاءت كما هو حال العراقى فى قصة - الرحلة - الذى ترجعه السلطات الإيطالية إلى سوريا من المطار، وكحال العائلة فى - بعد مجىء الطير - التى تستلم برقية من السلطات بضرورة إخلاء الشقة لاختلاف الظروف السياسية فى ذلك البلد، بقى أن نذكر أن اللقطة الأخيرة والإحساس المرصود كانا زائدين على النص وهما على كل حال من إسقاطات الكاتب الأيديولوجية التى لا تنى تظهر فى موضع أو آخر مبثرة جسد النص - لكن الزوج تلقى طعنة أليمة أخرى غير مقصودة من الزوجة عندما قالت - انظر هؤلاء هم رفاقك ص ١٩٣.

قصص - الحفل الختامى - بقايا وشم - اعتراض -، تعبر عن معاناة الكاتب الفكرية من جراء سقوط نموذج النظام الاجتماعى المؤمن بأفضليته للإنسان إذ يشعر الأصولى المؤدلج بهزيمة شخصية وكأن الخراب الذى آلت إليه تلك الأنظمة هو خراب لبيته وكيانه وهو على كل حال شعور موهوم تصنعه الأيديولوجيا، وهى قصص ضعيفة فنيا تنفرد عنها - اعتراض - التى تمتاز بتبلور هموم الشخصية القصصية واستقلالها عن هموم الكاتب، ورسمها الدقيق لمعاناة الشيوعى الأصولى «وبالمناسبة هذه شريحة كبيرة لعبت دورا مهما منذ أواسط الأربعينيات حتى أوائل الثمانينيات فى ساحة الصراع السياسى العراقى المعاصر» عاملها الكاتب بشجن وتعاطف كبيرين.

بعض القصص بدت باهتة، لم تعالج خصائص معاناة المنفى المختلفة تماما عن معاناة المواطن المستقر فالإحراج الذى يتعرض له الأب فى محل بيع الألعاب فى قصة - إحراج - ممكن أن يتعرض له أى مواطن غير قادر على شراء لعبة لابنه داخل الوطن. وبدت - فقاعات - غير مقنعة فعبث الكهل الأربعينى السياسى المتغرب بعد إذلال فى المعتقل غير منطقى لأن الفقاعات ليس لها أية دلالة بالكيفية التى أتت بها القصة إلا إذا أرادها الكاتب دلالة على الخواء وهذا المبنى الرمزى يحتاج إلى تدعيم من ناحية المناخ والتاريخ والشخصية. وبدت هواجس المنفى بـ - نيوزويك - الباحث عن العمل غير ذات دلالة ورؤيته لصورة زميل عمل سابق منشورة فى الصحيفة وهو يحمل جريحا فى الوطن المبتلى فى الحرب صدفة بالية لفرط تكرارها فى العديد من القصص الاجتماعية والأفلام المصرية.

الدنمارك

ARCHIVE http://

شمس الدين موسى

مجلة ألف.. عدد خاص عن ابن رشد

تعتبر مجلة الف التى تصدر عن قسم الأدب الإنجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، من أهم المجلات الفكرية والعلمية والثقافية بالعالم العربى، حيث دأب محررو المجلة على تقديم كل ما هو جيد ويتشابك مع الحياة الفكرية والثقافية المعاصرة.

والعدد الأخير الذى صدر مع نهاية العام المنصرم ١٩٩٦ يحمل مجموعة من الدراسات والأبحاث المتميزة عن المفكر العربى «ابن رشد» الذى احتفت كل الدوائر العلمية فى العالم الغربى بإنتاجه الفكرى والفلسفى، ومن ثم فالاحتفاء بإنتاج ابن رشد يمثل إنعطافة حقيقية نحو التنوير فى عصرنا الحاضر الذى تدور به أكبر معركة بين الأفكار الحرة والأفكار الظلامية التى تعمل على أن تشد حياتنا خطوات كبيرة إلى الوراء، كما إنه يمثل بوصلة للاتصال بأكثر الجوانب تقدمية فى تراثنا الفلسفى والعلمى والفكرى.

والعدد يشتمل على دراسات مختلفة لكل من د. **نصر حامد أبو زيد، ود. زينب الخضيرى، ود. حسن حنفى، ومحمد المصباحى، واحمد عبد الحليم عطية، وعبد المجيد الصغير وعلى مبروك ومحمد عفيفى مطر الذى قدم مقالاً** لشهادة خاصة...... فضلاً عن عدد من الدراسات للمفكرين الأجانب الذين تخصصوا، أو اتصلوا بصورة أو أخرى بأفكار وأعمال ابن رشد، أمثال **تشارلز بتروث، ومايكل روس، وهارو لد ستون، ومارك شوب.....** إلخ مع مقابلة قامت بها المجلة مع المفكر العربى محسن مهدى...

وجدير بالملاحظة أن قارئ عدد ألف الأخير سوف يجد جرعة علمية كبيرة تتناول ابن رشد، وأعماله، وعصره، ومواقفه المختلفة، مما يضيف بعداً جديداً إلى المكتبة العربية الفلسفية على وجه الخصوص... فلقد شكلت الجوانب المتنوعة فى الأبحاث المنشورة تغطية كاملة إلى حد كبير لمجمل خصوصيات أفكار بن رشد، من موقفه السياسى والفكرى تجاه أئمة السنة مثل الغزالى، وهو ما فصله د. **حامد أبو زيد**، إلى الجوانب السياسية التى تناولتها د. زينب الخضيرى وصولا للجوانب

الاجتماعية مثل موقفه الواضح من المرأة الذى فصله **أحمد عبد الحليم عطية**، وهو ما شكل نوعاً من التقدم الفريد على معاصريه، وربما لا نزال ندور داخل نفس الدوائر بواسطة المحافظين، وهم الذين عناهم ابن رشد فى خطابه الأساسى الاجتماعى.

وليس غريباً ونحن فى عصر التعددية، الذى لا يمكن القبول فيه بالرأى الواحد أو الصوت الواحد، أن نرى د. **زينب الخضيرى** فى دراستها بعنوان ابن رشد بين التعددية والواحدية توجه نقدها لابن رشد عندما يرى أن الرئيس أو الملك لابد أن يكون متعالياً، ويشبهه بالإمام المعصوم، كما إنه لا يحتاج إلى المرءوسين بالطبع ليكون رئيساً بينما لا توجد نجاة للمرءوسين بدونه. كما قدمت دراستها لابن رشد من خلال تمسكه بالوحدانية التى لم يفصح عنها. وترى أنه رغم جهود الباحثين لتحليل فلسفة ابن رشد، فإنه لايزال أمامهم شوط كبير لسبر أغوار فلسفته، حتى يمكن إدراك دوافعها، وأسسها الأيديولوجية ليمكننا فى النهاية الإجابة على العديد من الأسئلة... وترى د. زينب أن المجال لاكتشاف أبعاد فلسفة ابن رشد لايزال يحتاج إلى كثير من الجهود والعديد من القراءات....

وعن موقفه من **الغزالى**، ترى الباحثة أن الخلاف بين **ابن رشد والغزالى** كان خلافاً بين متصارعين على السيادة الفكرية، لذلك تعددت أشكال نقد **ابن رشد للغزالى**، فأحياناً يكون نقده له نقداً منهجياً، وأحياناً يكون نقداً مذهبياً، وفى أحيان ثالثة يأتى حاملاً الإدانة الأخلاقية، وفى أحيان رابعة يكون حاملاً الاتهام بالجهل، والنقص فى العلم والمعرفة.. وتبرز الباحثة فى دراستها الكثير من الاستشهادات على ما تقول من كتابات ابن رشد نفسه.

وتأتى دراسة **نصر حامد أبو زيد** بعنوان «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض» لكى يعقد نوعاً من الدراسة المقارنة بين أفكار ابن رشد، وأفكار الغزالى، متخذاً من رأى الشيخ **أمين الخولى** ومنهجه فى التجديد دليلاً له - حيث لا يمكن التجديد أو القيام به دون أن يقوم المجدد بقتل القديم بحثاً، لأن التجديد - على حد قوله - دون فحص القديم فحصاً نقدياً من شأنه أن يضيف أفكاراً إلى أفكار، فتتجاور الأفكار القديمة والأفكار الحديثة دون أن يزيح القديم ويحل محله. كما يطالب بعدم وجود أية ضرورات فى الدخول فى إنتاج الخطاب الركيك السقيم، الذى ينطوى على التراجع والاستسلام أمام الهجوم المحافظ الذى يتهم الأفكار الجديدة بالإلحادية أو الشيوعية، أو العلمانية...... كما يرى أنه عند قتل القديم بحثاً يجب رد الأفكار إلى سياقها فى تاريخ الفكر، حتى تزول عنها القداسة التى تسمح لأنصار تقليد القديم بتفجيرها فى وجه المجددين.

كما يرى **نصر حامد أبو زيد** أنه ليس من الضرورى أن تكون القراءة الحديثة لأفكار ابن رشد مرتبطة بصيغة التنوير الأوروبى، لأننا نحتاج إلى قراءتنا الخاصة، التى لا تعنى الانفصال التام أو الكامل عن القراءة الأوروبية، كما لا تعنى فضّ الاشتباك بين **ابن رشد** وسياقه العربى الإسلامى تاريخياً وحضارياً. ويرى **نصر حامد أبو زيد**، أن أفكار **ابن رشد** سببت الكثير من الاضطراب بين دارسيه... ويقول:

«لقد حملت أفكار **ابن رشد** خطابين. أحدهما علوم الأوائل، وثانيهما علوم الشريعة، لذلك راح كل فريق يفتش عن أفكار **ابن رشد** الأصلية الحقيقية، إما فى ركام الشروح والتفسيرات، وإما فى دهاليز السجال ومنحنياته. هذا ما ذهب إليه **رينان** إلى أن كتابات **ابن رشد** الدينية لا تمثل فكره الحقيقى، لأنها كتابات كان الهدف منها مخادعة فقهاء المالكية وتحديهم رداً على

اتهاماتهم له. أما أفكار الفيلسوف الحقيقية فيجب البحث عنها - فيما يرى رينان - فى شروحه لأرسطو، حيث كان ممكناً أن يتخذ من نصوص أرسطو الأصلية قناعاً للتعبير عن آرائه وأفكاره...».

ويورد الباحث آراء ابن رشد فى جهود أبى حامد الغزالى فى القرن الخامس الهجرى، ويرى أنه كان وسطياً ناهض المعتزلة، كما ناهض المتصوفة، وباطنية الشيعة، وزندقة الفلاسفة وكان فى كل ذلك يعتمد الحلول الوسطى اتباعاً لمنهج الأشعرى، وبذلك فالغزالى فى رأى ابن رشد لم يلزم مذهباً من المذاهب فى كتبه، فهو مع الأشعرية أشعرى، ومع الصوفية صوفى، ومع الفلاسفة فيلسوف.... وفى اختصار يرى نصر ابو زيد أن ابن رشد يمثل همزة الوصل بين حلولية الحلاج - أى نظرية الحلول - فى القرن الثالث الهجرى وبين وحدة الوجود عند ابن عربى فى القرن السابع. ويرى أن لغة الغزالى المتحفظة فى إحياء علوم الدين - جاءت لتحاول تفادى رد الفعل الذى كلف الحلاج حياته. كما يرى أن موقف الغزالى فى مناهضة فكر الباطنية لم يكن موقفاً فكرياً بقدر ما كان إسهاماً سياسياً للدفاع عن حق الخليفة العباسى فى الإمامة، كما ذهب من المناصرة إلى تبرير النظام القائم والدفاع عنه بنفس آليات الفكر الشيعى الباطنى. المتطرف...

وفى مواجهة ذلك المناخ الذى نبت فيه فكر الإمام الغزالى وضح ابو زيد ملامح مناخ قرطبة والأندلس الذى ظهر فيه ابن رشد، وهى البيئة التى كانت خالية من التناحر والتناقض، بل كان يسودها التسامح مع خفة الصراع ضد الآخر المسيحى، عندما بدأ ابن رشد نقده فى مناهج الأدلة لفكر الشيعة، كما كان منهجه واضحاً فى نقده للمتكلمين، والمعتزلة والأشاعرة، حيث كان نقده لهم يتميز بنبرة حادة، ورأى أن علم الكلام ارتكب فى نظره أخطاء جسيمة فى حق الشريعة، وسبب لها الكثير على مستوى الفكر وعلى مستوى التأويل. واعتمد لغة البرهان الذى يعتمد على القياس العقلى الذى يفضى إلى حقائق يقينية لا يمكن الشك فيها. كما رأى أن هناك ثلاث لغات يجب التفريق بينها أثناء الاستعمال فاللغة الخطابية للعامة، أو اللغة الجدلية للمتكلمين والفقهاء، واللغة البرهانية - أو لغة البرهان - للفلاسفة، وذلك مرتبط بطبيعة الناس المتفاضلة فى التصديق، لأن منهم من يصدق بالبرهان أو منهم من يصدق بالأقاويل الجدلية تصديق صاحب البرهان بالبرهان، ومنهم من يصدق بالأقاويل الخطابية كتصديق صاحب البرهان بالأقاويل البرهانية.

ولذلك فالإصلاح يجب - كما يبين ابن رشد - أن يمنع كتب الجدل والبرهان من أن يقرأها العامة. مع منع نشر التأويل الحق للشريعة إلا فى كتب البرهان، التى لا يصل إلى فهمها إلا من تمرس بالبرهان ودرس مقدماته وعرف طرائقه.

ويأتى بحث أحمد عبد الحليم عطية، ليوضح كيف أصبحت أعمال ابن رشد مفقودة فى العربية وموجودة فى ترجمات لاتينية وعبرية، مما جعل البعض عندما رأى غياب المتن الأصلى الرشدى العربى يقدم صورة وهمية عن الفيلسوف العربى، فهناك فى رأيه ابن رشد اللاتينى، وابن رشد العبرى مما أبعد الفيلسوف عن سياقه الحضارى العربى والإسلامى وألقى به فى أيديولوجية أوروبا الوسيطة.

ثم يصل الباحث إلى وضع بعض الملاحظات حول قضية المرأة فى كتابات - ابن رشد، ولقد تناولها فى تلخيصه لكتاب جمهورية افلاطون، وهو المفتقد فى العربية، مما أسدل الأستار حول أفكار ابن رشد الاجتماعية والمدنية. ويحدد الكاتب بعض اجتهادات ابن رشد، حيث يعرض لمختلف المذاهب الفقهية ثم يأخذ منها ما يتفق مع العقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيما يساوى بين الرجل والمرأة، وعندما لا توجد اجتهادات تسعفه، كان الفيلسوف يقوم باجتهاداته الخاصة، وعلى وجه الإجمال - كما يوضح **أحمد عطية** - إنه يحق للمرأة نفسها أن تعقد الزواج، ويجب أن تكون العقوبة عند قتل المرأة نفس عقوبة قتل الرجل، كما يستوجب أن تكون حصتها فى الغنائم تعادل حصة الرجل، وهو ما يؤكد ويتفق مع تدليله فى تلخيص كتاب **أفلاطون** فى السياسة «الجمهورية» على مساواة المرأة من طبقة الحراس «الحفظة» بالرجل فى نفس مهام الرجل. ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول بجواز قيام المرأة بالإمامة فى الصلاة حتى بين الرجال، كما أنه لا يوجد ما يمنع توليها الوظائف العليا كالرئاسة أو الحكم، كما يذهب إلى أبعد من ذلك كثيرًا عندما يعطى الحرية للمرأة فى كتاب أمهات الأولاد من بداية المجتهد، فلا تُباع أم الولد متكئًا فى ذلك على حديث للنبى «**أيما امرأة ولدت من سيدها فإنها حرة إذا مات**» - ويرى أن كفاءة المرأة فى المدن غير معروفة، وأن أسباب الفقر تتمثل فى كون النساء عالة على الرجال، وهن لا يتفهمن بفضل نشأتهن أيًا من الأعمال الضرورية... ومن هنا نرى مع الباحث أن **ابن رشد** كان من أوائل الفلاسفة العرب الذين اقتحموا مجالاً هامًا، وطرح بعض الآراء التى لها أهميتها فى كشف حقيقة المساواة بين طبيعة المرأة وطبيعة الرجل، مع قدرتها على القيام بنفس ما يقوم به من أعمال وذلك منذ عدة قرون.

وتأتى شهادة الشاعر «**محمد عفيفى مطر**» بعنوان شهادة من مقصورة المتفرجين لكى توضح، كيف تفتح وعى صاحب الشهادة على أفكار «ابن رشد» منذ كان صغيرًا يقلب بين آراء المفكرين والفلاسفة، ويرى أنه على الرغم من فقدان فاعلية آراء **ابن رشد** العقلية فى أرضه الأصلية إلا أن تأثيره كان مؤثرًا فى دفع مسيرة الحركة الفكرية فى أرض أخرى غير الأرض التى نبت فيها فكره وذلك فى رأيه يرجع إلى السياق الحضارى واختلافه لأنه لا توجد قيمة خارج السياق. وكان الحضور الأول **لابن رشد** فى مارس عام ١٨٩٩ عندما نشر **فرح أنطون** فى مجلة الجامعة التى أنشأها بالأسكندرية عرضًا وتلخيصًا لكتاب **أرنست رينان «ابن رشد والرشدية»** حيث قام جدل كبير حول الموضوع بين **محمد عبده وفرح أنطون** اللذان كانا يمثلان التيارين الأساسيين - الأول الإصلاحى التجريدى الإسلامى، فى مواجهة التيار التغريبى الشامى المسيحى الداعى إلى التسامح التنويرى وحرية الفكر.

وفى النهاية - أرى أن هذا العدد من مجلة الف بما حواه من أبحاث ودراسات يمثل علامة جيدة للغاية على الجدية فى التناول لموضوع علمى فكرى بالدرجة الأولى، مع تأصيل كل ما يؤكد الهوية الحقيقية فى ثقافتنا العربية دون الوقوع تحت تأثير حالة الشعور الزائف بالعظمة من ناحية أو الإحساس بعقدة الدونية لقاء كل ما هو وارد. ومن ثم لابد أن يكون لكل ما جاء مردوده العملى فى نفوس الدارسين والمثقفين والباحثين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الله خيرت

أفكار ممنوعة

هذا ليس عنوان الكتاب كما يلاحظ القارئ، ومؤلفه الدكتور عاصم الدسوقى لايقصد أن أفكاره لم تُنشر لأنه لايزال يعيد صياغتها ويحذف منها ويضيف إليها، كما كان بعض القدماء من كتاب العرب يفعلون، وبعد توخِّى الحذر والمبالغة فى التأنى يحسّون بالندم ويشكون من أنهم تسرعوا؛ لأن أفكارهم الحية الواضحة فقدت حياتها حين نُقلت إلى الورق، وكذلك لايقصد المؤلف أنه حمل أفكاره هذه فى شكل مقالات وطاف بها على الجرائد والمجلات طالبا نشرها.. فالواقع أن بعض هذه المقالات كان يكتب بتكليف ـ أو بإلحاح شديد ـ من رؤساء تحرير الصحف أو المشرفين على الصفحات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتخصصة فيها، وبعضها الآخر كان محاضرات ألقاها صاحبها فى مؤتمرات وندوات دُعى إليها.

ولكن لا المحاضرات ولا المقالات أتيح لها أن ترى النور حتى يتعرف القارئ على أفكار صاحبها ويتفق معه أو يختلف، أو يرفض مايقوله كلية. وقد يظن القارئ الذى يجمح به خياله أن هذه الأفكار مُنعت وحيل بينها وبين النشر لأن صاحبها كان يحرِّض فيها على الثورة، أو لأنه من تلك القلة الحاقدة التى تهدف إلى تعكير صفو المجتمع، أو لأنه ـ وهذا هو الأخطر ـ يريد ضرب الوحدة الوطنية والعودة بالزمن إلى الوراء.. وكل هذا ليس صحيحاً؛ فالرجل يكتب فى تخصصه، ويكتفى بوصفه مؤرخاً بسرد الوقائع دون أن يصدر حكما عليها، والغريب بعد هذا أنه ـ كما يقول ـ كان يُكال له الثناء ممن

يسمعون تلك المحاضرات أو يتاح لهم قراءة هذه المقالات.

إذن لماذا لم تنشر هذه الأفكار؟ سنحاول الإجابة على هذا السؤال وسيكون اجتهادنا محدوداً لأننا سنستشهد بكلام المؤلف نفسه الذى يفتتح كل موضوع بمقدمة طويلة أو قصيرة تحكى ملابسات كتابته وكيف تم وأده أو إهماله أو حذف فقرات منه إذا نُشر.

ولنأخذ مثلا الموضوع الأول الذى يدافع فيه الكاتب ليس عن الزعيم **سعد زغلول** - فالرجل لايحتاج إلى دفاع - وإنما يعترض على المنهج الذى اتبعه الأستاذ **فتحى رضوان** فى التقليل من شأنه وتهميش دوره العظيم فى ثورة ١٩. فقد اعتمد **فتحى رضوان** على مذكرات **محمد على علوبة** وحدها، والمؤلف يرى أن هذه المذكرات ليست كافية لإدانة **سعد زغلول**؛ لأسباب موضوعية كثيرة منها أن **علوبة** أملى مذكراته من الذاكرة بعد مرور ربع قرن أو يزيد على وقوع الأحداث التى يرويها، ومنها موقفه العدائى الواضح من سعد فى مقابل تأييده **لعدلى يكن**، ونحن نعلم كيف اختلف الطريق بين الرجلين وكيف ثار بينهما الجدل.....

وقد كتب المؤلف موضوعه هذا بعد أن نشر **فتحى رضوان** مقاله، فقد التقى برئيس تحرير مجلة (...) ولكن يجدر بى ألا أذكر اسم المجلة، وأستعير هنا - دون أن أقطع السياق - كلمات **جوجول** فى بداية قصة المعطف:

«... فقد أصبح كل موظف فى هذه الأيام يعد أية إهانة له بالذات، إهانة للمجتمع بأسره .. فلهذا يحسن - اجتناباً لكل مساءة أو كدر - أن نسمى المصلحة التى نتحدث عنها هنا «مصلحة ما» أو «إحدى المصالح» (ترجمة عباس حافظ - مجلة المجلة - ديسمبر ١٩٥٨)

وهكذا سنفعل.. فقد التقى المؤلف برئيس تحرير «إحدى المجلات» فطلب منه رئيس التحرير هذا أن يرد على **فتحى رضوان**.. وكتب الدكتور **عاصم الدسوقى** مقاله بحسن نية وسلمه لرئيس التحرير، ولكن الموضوع لم ينشر.. لماذا؟ لأن **فتحى رضوان** - وهو محام شهير - كان موكلاً فى قضية تخص أقارب رئيس التحرير «فلم يشأ أن يكدِّر خاطر المحامى أو يفسد مرافعته» أو - وهذه الجملة الضخمة من عندى - يوغر صدره.. أرأيت؟ إننى واثق تمام الثقة أن **فتحى رضوان** لو كان قد قرأ ردَّ الدكتور **الدسوقى** الهادئ المحايد لأحس بالرضى، وربما قال لنفسه: إن أبناءنا قد تخلصوا من حدة الطبع التى كانت تسيطر على جيلنا، ومن يدرى.. ربما امتدت المناقشة.. وفى هذا نفع كثير للقراء ولرئيس التحرير بالطبع.

ولكى لاتستمر حيرة المؤلف الذى يقول «ماأثار حيرتى أننى لم أكتب إلا بناء على طلب» ولكى أزيده - بكل تواضع - علماً «بأسرار النشر» التى يقول إنه علم منها شيئاً واحداً، تقتضينى الأمانة - فى السياق نفسه - أن اكشف له سراً آخر فى إطار واقعة كنت أحد شهودها عام ١٩٧٢ على ما أذكر؛ كنت فى تلك الأيام أعمل فى «إحدى المجلات» - نعم.. لابد من الاحتراز مرة أخرى - وكان رئيس تحريرها رجلاً من عتاة اللبراليين، يظل يحدثنا - وقد بدا أن المناخ موات - عن تجربته فى لندن التى عاش فيها سنوات طويلة، وعن نظريته التى صاغها بعد هذه التجربة وهى أنه كلما اتسعت آفاق الحرية أصبح الناس أكثر التزاماً بالقيم، ثم يعرِّج على الحديث عن مصر فيقول: إننا كنا صغاراً فى عام ١٩٥١ فلم ننتبه كما انتبه هو إلى الخبر الذى نشرته جريدة «المصرى»، وهى جريدة موالية للوفد الذى كان فى الحكم وقتها، وقالت فيه أن الملك

تناول طعام الغداء - وكنا فى شهر رمضان الكريم والجو شديد الحرارة والظمأ يقتل الناس - فى «كابرى».. ولم يحدث شىء لرئيس تحرير الجريدة ومحرريه، كان - رحمه الله - يقول: نريد مزيداً من الحرية، وطلب منا اقتراح أسماء لها وزنها للكتابة فى المجلة وفق هذا المفهوم الجديد، ولما طرح أحد زملائنا اسم الدكتور **محمد حلمى مراد** تهلل وجهه وطلب من هذا الزميل أن يرجوه كتابة، ليس موضوعاً واحدا وإنما موضوعات، وتردد الرجل كثيراً وزميلنا يلحُّ عليه بإيعاز من رئيس التحرير حتى كتب أخيراً موضوعاً ذكر فيه من بين ماذكر أن الشباب يعانى من أزمات علينا أن نخلصه منها، وأهم هذه الأزمات إحساسه بازدواجية الكبار؛ فالآباء والمسئولون لهم وجه فى البيت أو فى الجلسات الخاصة، ولهم وجوه تناقض هذا فى الأماكن العامة مما يشوِّه صورة القدوة.. هل هذا الكلام يمكن أن يغضب أحداً؟ ومع ذلك رفضه رئيس التحرير اللبرالى.. ولا تسل عن إحساسنا «بالكسوف» أو «الكبسة» كما نقول بلغتنا العامية البليغة.

وانتهت هذه الأزمة.. وعاد زميلنا - الذى نسى - يلهث من جديد ليستكتب هؤلاء الذين يعجنون كلامهم بماء الملق الثقيل ويتفننون فى إقناع الناس - عبثا - أن كل شىء على مايرام.

ولاتنتهى حيرة المؤلف ولاتتوقف تساؤلاته؛ فها هو موضوع آخر يُطلب منه لجريدة يومية شهيرة، فيلبى الطلب وينجزه فى وقت قياسى، ولكن الموضوع ينشر مشوهاً بعد أن حذفت منه فقرات يعيد الكاتب نشرها فى هذا الكتاب، والمشكلة أن هذه لم تكن أول مرة تقف فيه الجريدة هذا الموقف، مما يضطره إلى التعبير عن ضيقه فى المرة الثالثة قائلا:

«... وعلى هذا فلا يمكن أن تكون جريدة (...) ديوان الحياة المعاصرة كما وصفها **طه حسين** يوما؛ لأن الحياة المعاصرة فى مصر لايمكن أن تكون واحدة المستوى خلال أكثر من قرن إلا إذا كان السكون طبيعة الحياة، والحق أن الحياة متغيرة وأن الجريدة هى الساكن الوحيد على مبدأ عدم إغضاب ولى الأمر».

وإذا تأملنا ماحذف من هذا المقال لأصابتنا الدهشة؛ فالكاتب كان يقارن بين ثورة يوليو والثورة الفرنسية وينتهى إلى نتيجة هى فى صالح ثورة يوليو بكل تأكيد.. فلماذا هذا التشويه؟ إنه عمل لامبرر له:

«إلا إذا كان المطلوب تثبيت الأحكام المغرضة عن ثورة يوليو فى ذهن القارئ الشاب الذى لم يعاصرها، والإلحاح على العقل بأن ماقامت به الثورة من إجراءات ليس له مثيل فى دنيا الثورات، حتى تظل ثورة يوليو عملاً شاذاً كريها فى الدوائر الرجعية».

ولكننا لانستطيع أن نتفق مع المؤلف فى بعض استنتاجاته التى تعقب حيرته؛ ففى موضوع «القدس تحت الإدارة العثمانية والبريطانية» قال إن الأستاذ **محمد المعلم** طلب منه أن يكتب فصلاً من كتاب ستنشره دار الشروق عن القدس، وانجز المؤلف الموضوع الذى اختار أن يكتب فيه وسلمه لدار الشروق، ولكن الكتاب كله لم ينشر.. ويتساءل المؤلف بسخرية:

«هل كان مطلوباً كتاب ذهبى إعلامى إبراء للذِّمة فى قضية القدس، شأن الذين يبرئون ذمتهم بالبيانات والأحاديث؟ وهل لرأس المال النفطى دور فى هذا؟»

والواقع أن المؤلف لايحق له هنا بالتحديد أن يطرح هذه التساؤلات، فالموضوع الذى كتبه ليس فيه إدانة

للدولة العثمانية، بل على العكس من ذلك تماماً كما يقول هو مراراً؛ فالدولة العثمانية «لم تسمح مطلقا» أن يحصل **موسى مونتفيورى** على امتياز شق طريق يصل القدس بالبحر عند يافا «وقررت الانفراد بإقامته». وماذا كانت الدولة العثمانية ستفعل والمؤلف يقول عنها «وقد نجحت جهودهم (اليهود) بسبب ضعف الدولة العثمانية وانشغالها بأمورها الداخلية من حيث الصراع على السلطة وانتفاضات الأقاليم التابعة لها»؟ ومع ذلك فإننى اتذكر بحزن بالغ أن **السلطان عبدالحميد** كتب رسالة إلى أحد مشايخ الصوفية يقول فيها إنه يفضل أن تقطع يده ولا يوقع على قرار يسمح لليهود بالإقامة فى فلسطين. والدولة العثمانية أقل الأطراف التى يمكن أن يوجه لها الاتهام فى هذا الموضوع الذى كان يتم بمساعدة من العالم كله.. ولذلك فإن رأس المال النفطى غير وارد هنا.

والأستاذ **محمد المعلم** رحمه الله كان ناشراً ذكيا، ولعل فكرة نشر الكتاب قد توهجت فى ذهنه حين ظن أن الظروف مواتية لنشره.. ولكنه انتبه إلى عقم المحاولة.. ولاريب أن الدكتور **الدسوقى** يتذكر حريق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩ وكيف كان يدعى الشاعر **محمود حسن اسماعيل** - وهو رجل متقدم فى السن - لإلقاء قصيدته عن القدس فى كل مكان عبر ميكرفون الإذاعة والتليفزيون ضمن حفلات أضواء المدينة - ولك أن تندهش أو بالأحرى يمتلئ قلبك غيظا - حتى لقد سمعت القصيدة منه ذات ليلة فى سمنود أو دمنهور.. هذا بالإضافة إلى القصائد التى انهمرت كالمطر فى مصر وحدها، فما بالك بالدول العربية الأخرى؟ ناهيك عن الكتب وأغانى فيروز.. لقد بدا لنا فى تلك الأيام أن تحرير القدس على الأقل - وليس بقية الأراضى الفلسطينية - إنما هو مسألة وقت لا أكثر.. ولكن الموضوع نُسى كالعادة وكأنه لم يحدث.. وقل ذلك أيضا فى واقعة قتل المصلين وهم سجود.. فمن الناشر الذى يغامر باستثمار أمواله فى صفقة خاسرة؟

أما موضوع «الإطار الفكرى للمقاومة العربية فى العصر الحديث» الذى ألقاه على سبيل المحاضرة فى البصرة عام ١٩٩٠ فإن الإجابة على تساؤل المؤلف والاستنجاد بالقارئ:

«.. فهل يساعدنى أحد القراء فى اكتشاف مايتعارض فى هذه المقالة مع فلسفة حزب البعث العربى الاشتراكى بالعراق؟»

الإجابة ذكرها المؤلف فى الفقرة السابقة لهذه الفقرة مباشرة، فكل ماقاله لايختلف عليه أحد..

«غير أن بحوث الندوة لم تنشر» والسبب هو قيام حرب الخليج، ولن اقول «غزو العراق للكويت» كما قال المؤلف، فهو بلا شك يعرف أكثر منى كيف نُصب الشرك للعراق. وبسبب هذه الحرب تأجل - ليس نشر الكتب فحسب - وإنما وجود الطعام والدواء.. ولم يتأجل الموت.

ولم نستطع - كما يلاحظ القارئ - أن نفى هذا الكتاب الشائق حقه من العرض والتعريف به.. ولكننى سأشعر أننى غير مخلص لما أفنيت عمرى فى تعلمه إذا لم أشر إلى الكم الهائل من الأخطاء فى هذا الكتاب.. وقد يكون سببها المؤلف أو المطبعة.. ولكنها موجودة فما ذنب القارئ؟

منابر جديدة..
وقضايا ثقافية

لاشك فى أن الواقع الثقافى المصرى سيظل أرحب وأغنى من أن تعبر عنه مجموعة الإصدارات والدوريات التى تصدرها وزارة الثقافة بمختلف مؤسساتها وهيئاتها؛ وهذا هو ما تنبه إليه مجموعة من المثقفين المهتمين بإنشاء منابر مستقلة صحفية وفكرية وأدبية - بعيدا عن وصاية المنابر الحكومية.

فى هذا الإطار شهدنا ظهور صحيفة (الدستور) قبل أكثر من عام، وشهدنا أيضا ظهور صحيفة (النخبة) فى العام الماضى وهى صحيفة أسبوعية سياسية مستقلة يرأس تحريرها الصحفى الشاب **محمد حربى**؛ وغير هاتين من الصحف مما لا يتسع لذكره المقام.

أما المنابر الفكرية والأدبية المستقلة الأخرى، فأهمها مجلة (نداء) التى أسسها الكاتب والناقد الكبير د. شكرى عياد بالتعاون مع مجموعة من الكتاب والأدباء وقد صدر العدد التجريبى الثالث هذا الشهر، مثيرا لعدد من القضايا المهمة فى واقعنا الثقافى،مثل المشاركة المصرية الأوروبية **لعلى عبدالعزيز سليمان**، و(شروخ فى الوعى الثقافى) **لمحمد إبراهيم الفيومى**، و(الرجل العادى) **لعبدالغفار مكاوى** و(من السخرية إلى الاستهزاء) **لبهاء طاهر**، و (المثقف والسلطة) **لشكرى عياد**، و(العلم والدين) **لعائشة رافع**، بالإضافة إلى النصوص الإبداعية والمراجعات والاستطلاعات وغيرها من المواد التى ترسخ لقيم الإبداع وتدافع عن حرية التفكير والتعبير.

وتستحق مجلة(حرية) التى صدر عددها الثانى هذا الشهر أيضا، تحية مماثلة، وهى مجلة مستقلة صدر عددها الأول العام الماضى، وترأس تحريرها الأديبة **عبلة الروينى**، ويدير تحريرها **وائل عبدالفتاح**. وفى هذا العدد الجديد، مقالات وشهادات حول (شهوة المصادرة) مع أمثلة من مواقف الأزهر المتشددة إزاء بعض الكتب والإبداعات الجديدة. وفى هذا الإطار تكتب **فريال غزول** عن **(إدوارد**

سعيد والمفارقة الرقابية) مع ترجمة لحوار ينشر لأول مرة بالعربية مع **إدوار سعيد**، وقد قام بالترجمة القاص **ناصر الحلوانى**، ويكتب **حلمى شعراوى وأمينة رشيد وعلى حرب** عن موقف جارودى من أساطير إسرائيل، وعن محنة **نصر أبو زيد** وأزمة المجتمع المتخلف يكتب **حسن نافعة وطيب تيزينى**، كما يكتب **مصطفى سويف** عن الثمن الاجتماعى لمطاردة المبدعين، **ووائل عبدالفتاح** عن مصادرة رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) فى السودان.

أما آخر المنابر المستقلة الوليدة، فهى مجلة (سطور) التى ظهر عددها الأول فى ديسمبر الماضى بإخراج متميز وتصميم أنيق وورق فاخر، أما موضوعات العدد فدل على فتح المجال لمختلف التيارات الإبداعية والرؤى الثقافية، وترأس د.فاطمة نصر مجلس إدارة المجلة، ويرأس التحرير **عبدالقادر حميدة** بمعاونة **فتحى العشرى وسليمان الحكيم**.

ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد من جديد أن الواقع الثقافى المصرى يحتاج بالفعل إلى هذه المنابر فهى أسلحة فعالة فى معركة الدفاع عن حرية التفكير والإبداع ، تلك المعركة التى تثبت أن المؤسسات الثقافية الرسمية لا تستطيع أن تخوضها منفردة بالنيابة عن جموع المثقفين بمختلف انتماءاتهم.

وإنا لنأمل أن تتمكن تلك المنابر الثقافية الجديدة من المضى فى طريقها وأن تكون قادرة دائما على أن تطور نفسها بما يخدم الثقافة الجادة ويثريها؛ ويحتاج ذلك إلى تكاتف المثقفين ووعيهم بخطورة دورهم؛ كما يحتاج إلى استيعاب الدروس المستفادة من تاريخنا الثقافى القريب.. فكم من صحيفة أو مجلة توقفت فى منتصف الطريق بسبب ما واجهته من عوائق مادية أو فكرية أو تنظيمية! وهذا هو ما يجعلنا نقول إن إصدار صحيفة أو مجلة مستنيرة، أمر مهم طبعا، ولكن الأهم هو الاستمرار والنجاح فى الحضور المتميز والمؤثر فى الساحة الثقافية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعله من المناسب فى هذا المقام أن ندعو إلى إعادة مناقشة القوانين المقيدة لظهور المنابر الصحيفة المستقلة، وكذلك القوانين المقيدة لتكوين الجمعيات الأدبية والفكرية، فنحن على أبواب القرن الحادى والعشرين، ولا يجوز أن نستقبل هذه المرحلة الحرجة التى تحتاج إلى تضافر كل القوى المفكرة والطاقات المبدعة؛ ونحن مكبلون بهذه القوانين العتيقة.

قضايا ثقافية

أرسل إلينا الكاتب **فتحى فضل** صاحب رواية (الزنزانة) تحديدا للفقرات التى رأى أن الروائى الكبير صنع الله إبراهيم قد نقلها عنه وضمنها روايته الجديدة (شرف)، ويحتاج الأمر إلى الانتظار لسماع كلمة النقاد فى هذه القضية المثارة، لنعلم منهم إلى أى حد يستطيع المبدع أن يعتمد على

مـــصـــادر أخــــرى فى عـــمـلـه الروائى،وربما كـان الفـصل فى هذا الموضوع متعذراً قبل صدور رواية (شرف) كاملة.

وإنا لندعو النقاد إلى مناقشة موضوعية لا تقف فقط عند حدود هذه القـضـيــة السـرقــات الفكرية والأدبيــة التى شـاعت فى السنوات الأخيـرة مع شيوع النقد البنيوى الجـديد فـتـلاشت الحـدود بين (التناص) و(التلاص) وبين السرقـة والاقتباس، واجترأ بعض الكتاب على مـا لـم يكن يجرؤ إليه أحد من الأجيال السابقة.

وتتعرض القاصة الكويتية ليلى العثمان، والدكتورة عالية شعيب الأستاذة بجامعة الكويت لحملة إرهابية ظالمة هذه الأيام، جعلتهما تمثلان أمام جهات التحقيق استنادا إلى الحـجـة التى يلجـأ إليـهـا الظلاميون فى كل مكان ليتمكنوا من مصادرة الإبداع والحجر على حرية التعبـيـر والتفكير، ألا وهى حجة إفـسـاد الذوق العـام وهدم القـيم والتقاليد؛ وهذا أمر نعرفه ونعانى منه هنا فى مصـر كما يعانى منه المبدعون فى كل البلاد العربية تقريبا،ولن يستطيع المثقفون المستنيرون أن ينتصروا فى هذه المواجهة إلا بأن يتآزروا ويقفوا ضد هذه الموجات الظلامية أين كانت.

إن ما حدث فى الكويت نذير خطر يوشك أن يحدق بنا جميعا، فهو الذى راح ضحيته الكاتب فرج فودة قبل ثلاث سنوات، وهو الذى صوبت يداه الآثمتان الطعنة الغادرة إلى عنق نجيب محفوظ، وهو الذى ظل يطارد نصـر أبو زيد إلى أن حكم بالتفريق بينه وبين زوجه وشرده خارج بيته ووطنه، ونحن لا نريد أن نتفرج على كارثة أخرى جديدة تتعرض لها الآن الأستاذة الجامعية المستنيرة عالية شعيب ، والقاصة المبدعة ليلى العثمان، فلنتناد لكى يرتفع صوت الحرية على صوت الطاغوت.

حسن طلب

ARCHIVE
http://

متابعات
مسرح

تيم فيشار
وغناؤه المسرحى

يندثر فن «المونولوجست» أو يكاد. وهو فن كان يعتمد فى أوائل الثلاثينات على إلقاء النكة الحريفة والتعليق الحاذق على المشكل السياسى والأوضاع الاجتماعية المتردية فى المجتمع المصرى آنذاك وعن تفاقم الأزمات الاقتصادية وكسادها، كان هو الفن المسرحى الغالب الذى يقدم فى مصر للجماهير، وينتشر فى آفاق الحياة المسرحية فى بلادنا كانتشار النار فى الهشيم. وكان «المونولوجست» **إسماعيل يسن - وحسن فايق ومحمود شكوكو وزينات صدقى ومارى منيب وعمر**

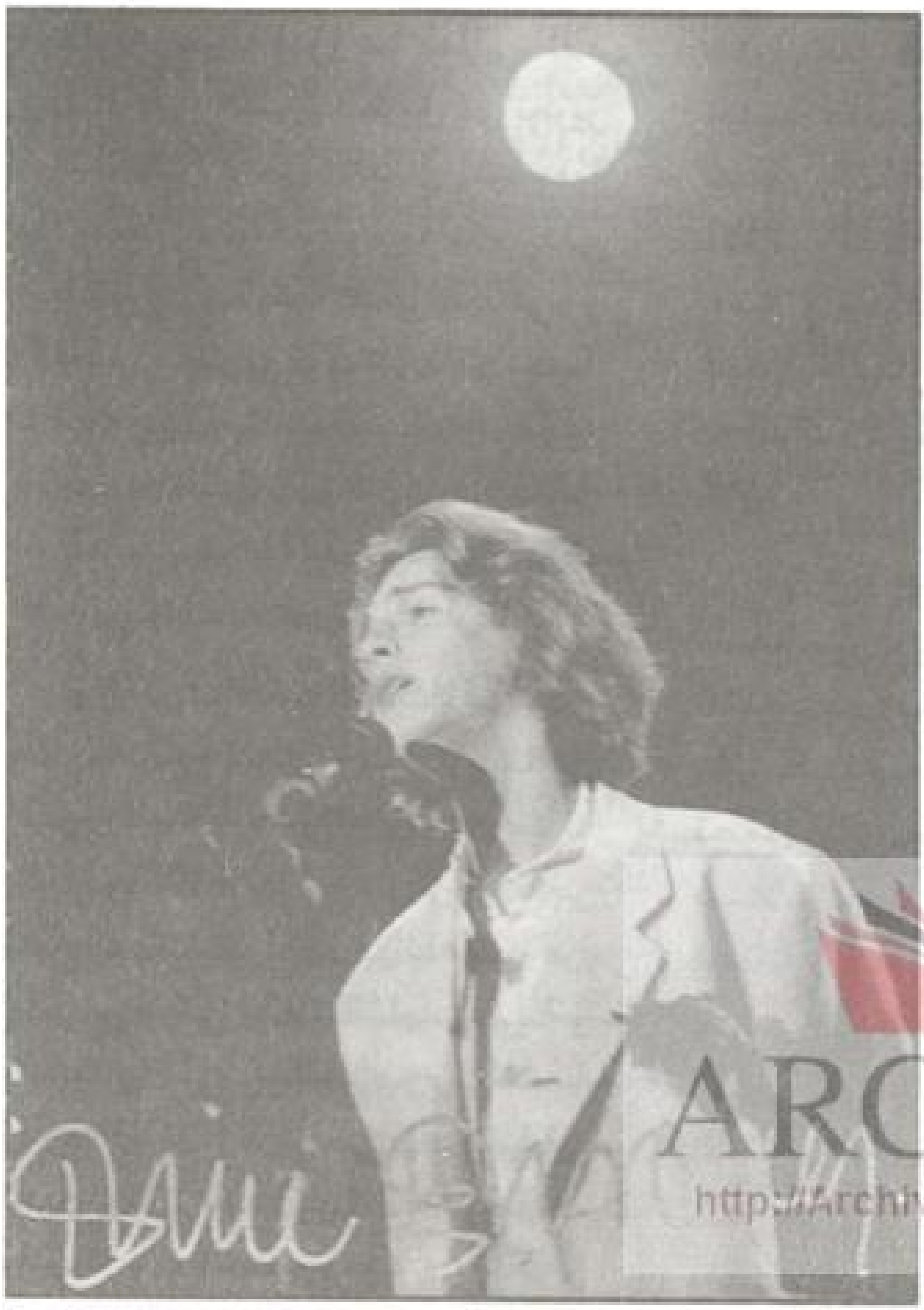
كودافروست تصاحب تيم فيشار (دوينو)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجيزاوى وغيرهم، نجوم هذا الفن الممتع والبليغ. وكانت قدرات الممثل الكوميدى الحقيقية تتفجر قوة وإبداعا، وتقيم وفقا لمعرفته قواعد هذا الفن العريق وطرق أدائه ووسائل التعبير عنه قبل أن يقدم نفسه فوق خشبات المسرح أو أمام كاميرات السينما.

وتعود أصول هذا الفن إلى مصطلح «مونولج» أى الأداء المنفرد للممثل دون حوار مع الممثل الشريك له فى الموقف المسرحى. والمونولوجست لفظ إغريقى الأصل، وهو ملقى المونولوجات. وقد تعددت أنواعها واختلفت وظائفها، لكنها جميعا يمكن لنا أن ندرجها تحت اسم «فنون الكباريه» والكباريه ليس - كما يزعم البعض - فنا رخيصا مرتبطا بالملاهى الليلية «الكباريهات» رغم أنه كان أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها يقدم فيها للتسرية واللهو.

صورة لتيم فيشار



صورة أخرى لتيم فيشار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن هذه الفنون تقوم على الأفكار المصاغة صياغة أقرب إلى الأغنية المسرحية، تؤدى غناء؛ ويعبر عنها بأساليب الاداء المسرحي، وتعتمد على التكوين وتنوع الإيقاع واختلاف الطبقات الصوتية في أداء ملقيها؛ بهدف إبراز فكرة أو موضوع أو «ثيمات» سياسية كانت أم اجتماعية أو اقتصادية.

لقد اندثر هذا الفن فجأة من مصر فى الثلث الأخير من القرن العشرين عند ظهور التليفزيون؛ وكأنه فن لم ينشأ لدينا وتطورت لغته، ليختفى فجأة متسترا كفقرات فى برامج الملاهى الليلية أو الأفراح، لالقاء النكات الغليظة المتسمة بالسخف والبذاءة. وقد ساعدنا نحن بأنفسنا على اندثار هذا الفن العظيم قبل انحطاطه، لأننا لا نواصل تقاليده أو نسعى لتقديمه أو نرغب فى تعليمه.

يمثل فن «الكباريه» عند الشعوب الأوروبية أعظم فن تمثيلى يؤديه الممثلون الكبار، بل يبدأون به لإظهار قدراتهم المتعددة والمتنوعة، ومواهبهم الفذة فى تأويل الأحداث العصرية وتفسيرها. ولعل أعظم مثال يدلل على قيمة هذه الفنون ماشاهدناه فى فيلم

«كباريه» بطولة **ليزا ما نيللى**. لقد مهدت هذه الفنون الطريق فى تطوير أداء الممثلين داخل الأعمال الموسيقية والاستعراضية المسرحية «كسيدتى الجميلة» و «قصة الحى الغربى» و «القطط» وغيرها كثير، وخلقت جيلا كاملا من الممثلين الاستعراضيين الكبار. وتتحول هذه المسرحيات إلى أفلام سينمائية يقدم فيها هؤلاء الفنانون أنفسهم بقوة واقتدار.

والممثل/ المغنى الشاب ـ موضوع مقالنا ـ **تيم فيشار**. جاء إلينا من ألمانيا بناء على دعوة من معهد جوته بالقاهرة بالتعاون مع مركز الهناجر للفنون، إننا نشاهد فنانا يعد من أشهر فنانى الأغنية المسرحية و «الكباريه» فى العالم اليوم. وأهمية زيارة «فيشار» أنه يعطى لنا درسا فى تأدية الفنون التمثيلية الحاوية غناء، والمؤداة أداء مسرحيا من الطراز الأول، يعتمد فيه على التلوين والإيقاع الأدائى، وملكة تشكيل الصوت وفق ما تمليه الضرورة الفنية، وثراء المضمون الفكرى والعاطفى ومفارقة الكلمة الجروتوسكيه.

ولد **تيم فيشار** فى ١٢ مارس ١٩٧٣ بمدينة دليمين هورست بالقرب من برايمان. بدأ فى تقديم حفلاته الغنائية وهو فى الخامسة عشرة من عمره بمقهى صغير، وصاحبته صديقته بالعزف على البيانو. وفى السابعة عشرة من عمره يعمل **فيشار** بمسرح الفنانين بمدينة هامبورج كموظف بشباك حجز التذاكر بمسرح شميدت الألمانى، لتتاح له الفرصة فيقدم عملا واحدا على المسرح مع عازف البيان **«رينار بيلفيد»** الذى يلتقى به آنذاك ولا يتركه من يومها حتى الآن.

من هنا يبدأ المستقبل الفنى **لفيشار** حيث يتفق هذا المغنى الشاب مع أصحاب مسرح شميدت على تقديم حفلاته الغنائية التى تحمل أول مجموعة له اسم «سارة بلا رداء ـ Zarah underssed»، استطاع **تيم** أن يثبت أنه يتمتع بلون خاص فى الأداء. فهو يبتعد كل البعد عن الأسلوب التقليدى فى الأداء أو الاهتمام بمظهر خلاب من خلال ارتدائه ملابس ملفتة للنظر؛ واستخدام أسلوب هزلى غير مقصود فوق خشبة المسرح للإبهار؛ إنما يستخدم الأغانى القديمة التى تحمل عبق الماضى وأصالته لتحكى لنا عن تجاربه الشخصية انتقل تيم فيشار عام ١٩٩١ إلى مدينة برلين حيث يلتقى بالموسيقار وعازف الجيتار الأشهر **«توماس نووتى»** يقدم **تيم** عددا من الحفلات المسرحية الغنائية بمسرح هامبورج وكذلك فى العديد من المدن الألمانية. وفى عام ١٩٩٣ يقدم مجموعة أغان جديدة تحمل اسم «عندما يختفى الحب ـ When Love Vanishes بملهى برلين الليلى. لقد استطاع **فيشار** أن يثبت لمستمعيه ومحبى فنه ـ أنه بالاضافة إلى مقدرته الفائقة فى تقديم الأغانى القوية الرنانة ـ يملك كذلك القدرة على أن يفتن جمهوره العريض ويسحره بأغانيه الحالمة، وألحانه الناعمه ومقطوعاته الساخرة، فضلا عن اندماجه التام فى فقرات الأغنية وطريقة تقديمها.

وفى رأى نقاد المجلة الألمانية الذائعة الصيت «دير شبيجل ـ Der Spiegel»، أن **تيم فيشار** يتمتع بأداء متميز، فهو ـ فى رأيهم ـ لا يغنى فقط.. «إنه يهمس .. يبكى .. يصفر.. يلهث ويؤدى كل فعل من هذه الأفعال بنفس المقدرة، فهو يرقص، ويمثل، ويتحدث فى آن واحد»

وتتوالى الأغنيات المسرحية والأناشيد التمثيلية وتظهر ألبومات الأغانى بشكل متتال، يكون آخرها فى عام ١٩٩٤. ويبلغ ما يقدمه **فيشار** مالايقل عن مائتى حفل غنائى مسرحى فيما يزيد عن عشرين مدينة ألمانية.

يقدم **فيشار** فى أمسيته بالقاهرة أغانى مختلفة كتبها شعراء وكتاب مسرح ألمان لامعون؛ لعل من أهمهم الشاعر **مزرديش هوليندار** وأغنياته الشهيرة.. **ستردجانوف**،

والشبح شخصيا، والرقصة الأخيرة والكاتب المسرحى المعاصر رث. فاسبندار واغنيته المسرحية «أكتافولجاريس» وللشاعرة إيديت يسكه «أميره من الشارع»، وأغنية «ناتالى» من كلمات المغنى الفرنسى الشهير جيلبير بيكو، ومن ألحان كورا فروست، وفقرات غنائية ساخره أخرى:

إن الخصيصة التى تميز أعمال فيشار - فى ظنى - هى الأداء التمثيلى المتقن المعبر عنه، بفضل التون الصوتى الملائم، واختيار الطبقات الصوتية الملائمة، والايقاعات المسرحية المتدرجة ما بين السرعة والبطء بطريقة تمكنه من تقديم كل ما يؤدى مسرحيا بمعونة الغناء. ولذلك يصبح اشتراكه فى أداء - الأغانى - الزاخرة بها أعمال مسرحية لبريخت التى تعد من كلاسيكات المسرح العالمى اليوم مسالة ضرورية وحيوية. فأعمال مسرحية «كأوبرا الثلاث بنات» أو «سقوط وازدهار مدينة ما هو جنى» وغيرها من أعمال بريخت المسرحية تعد مثالا يحتذى لاختبار القدرات الصوتية للممثل الموهوب، وللتعبير المسرحى الذى يغدو غناء، بينما تتغير وظيفته من مجرد أداء لكلمات نص غنائى، لتعبير مسرحى شمولى - نصا وأداءً - فيصبح أثره أشد، وقدرته على التعبير أعمق.

إن معظم ممثلينا الشباب ليست لديهم هذه المهارة، وهى مهارة مكتسبة من المران والتدريب الشاق، ولا يملكون من الوسائط الفنية التى تعدهم للقيام بهذه المغامرة الإبداعية النادرة. إنه فن من الفنون التمثيلية التى تحتاج من معهدنا التمثيلى وكل من شابهه من مؤسسات علمية أو مسرحية أن ترعاه، وتخصص الساعات والأيام لدراسته وإتقان تقنياته.

نحن فى أمس الحاجة إلى «فنون الكباريه» والغناء المسرحى المنفصل عن فنون الأوبرا والأوبريت، فهى فنون قائمة بذاتها ومنفصلة، ولا ينبغى الاهتمام بهذا النوع من الدراسة والتدريب من أجل مساندة هؤلاء الشباب فى التمكن من أدواتهم التعبيرية فقط، بل الأهم أن تكون هذه الأداة التعبيرية مفردة من مفردات لغتهم المسرحية.

إن تيم فيشار مثال رائع يحتذى به ممثلنا المصرى الذى بمقدوره أن يحيل - بفضل هذا الفن - الابتسامة إلى دمعة، والموقف الساخر إلى موقف إنسانى مؤلم، والوضعية الإنسانية العادية إلى نغمة شعرية متميزة. وأكدت أمسية فيشار على أن الممثل لا يمكن له أن «يكون»، بلا معرفة واعية لأصول فنون الأغنية المسرحية و«الكباريه»، وتقنيات الأداء الساخر، المركب، بهدف الوصول إلى قلب المتفرج قبل عقله.

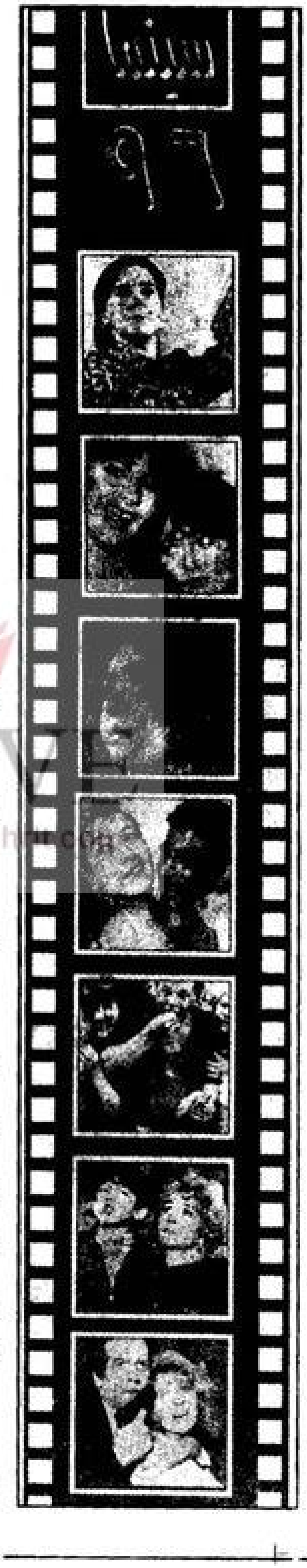
ولذلك كان بريخت يرمى من استخدامه المتواصل للأغنية المسرحية فى عروضه المسرحية إلى التخفيف من ثقل المادة الفكرية، وطبيعتها الأيديولوجية المطروحة فى مسرحه، لكسر الملل، والإقلال من وطأة المعلومة أو الشعار السياسى المقدم، بالاستعانة بقيم الأداء الغنائى المسرحى المعبر. ويمثل فيشار واحدا من أولئك الذين يملكون ناصية المتفرج، ويحتوون وجدانه، ويسيطرون على عقله، لإيصال أفكاره الجريئة، والنفاذ سريعا إلى روح المتفرج.

ولعل العودة إلى فنوننا التى اندثرت كفن المونولوج، والكوميديا الشعبية المرتجلة، والاستعانة بفن أداء الأغنية المسرحية لطرح ما هو جاد وممتع، إنما هو حل من الحلول التى نقترحها للخروج من أزمة عدم حضور المتفرج للمسرح، فعلينا أن ننفذ إلى روح متفرجنا وقلبه قبل عقله، لأنه متعطش للمعرفة والمتعة معاً!

هناء عبد الفتاح

متابعات

عام ١٩٩٦ السينمائى
من قال إنه عام فقير؟



ستة أفلام جيدة على الأقل.. هى أهم حصيلة سينما ٩٦. وهى نسبة لا بأس بها، مقارنة بعدد الأفلام التى عرضت: (٢٨ فيلمًا).

تناقص الأفلام فى هذه السنة، كما حدث فى السنوات الأخيرة، لم ينقص معه عدد الأفلام الجيدة أو المميزة. وأحيانًا كانت السينما المصرية تعرض فى عام واحد سبعين فيلمًا أو يزيد، ومع ذلك فلا تقدم من المميز من الأفلام إلا ستة أو ما يقرب من ذلك.

أما هذه الأفلام الستة، فى عام ٩٦، فكانت:

● «ناصر ٥٦» إخراج محمد فاضل وسيناريو محفوظ عبد الرحمن وتمثيل احمد زكى وفردوس عبد الحميد وأمينة رزق واحمد ماهر.

● «يادنيا ياغرامى» إخراج مجدى احمد على وسيناريو محمد حلمى هلال وتمثيل ليلى علوى والهام شاهين وهالة صدقى وماجدة الخطيب.

● «ليلة ساخنة» إخراج عاطف الطيب وسيناريو بشير الديك وتمثيل نور الشريف ولبلبة.

● «إشارة مرور» إخراج خيرى بشارة وسيناريو مدحت العدل وتمثيل ليلى علوى.

● «عفاريت الأسفلت» إخراج اسامة فوزى وسيناريو مصطفى ذكرى وتمثيل محمود حميدة وسلوى خطاب وجميل راتب ومحمد توفيق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.co

ليلي علوي وهالة صدقي في يا دنيا يا غرامي

ليلة ساخنة ـ عاطف الطيب

● «رومانتيكا» إخراج وتأليف زكى فطين عبد الوهاب وتمثيل ممدوح عبد العليم ولوسى.

ونلاحظ على الفور أن ثلاثة من هذه الأفلام هى لثلاثة من المخرجين البارزين المقتدرين، أما الثلاثة الأخرى فهى لمخرجين يقدمون أفلامهم لأول مرة.

أما مخرجو الأفلام المعروفين، فمن بينهم **عاطف الطيب** الذى توج بـ «ليلة ساخنة» مشواراً مكثفاً مشرفاً، كان خير بدء له فيلمه الثانى البديع الباقى «سواق الاتوبيس» عام ١٩٨٣، وأعذب ختام له هو فيلمه هذا «ليلة ساخنة»، ومن المصادفة ـ ولعلها ليست محض مصادفة ـ أن يكون فى صحبته فى كل من فيلم الافتتاحية القوى، وفيلم الوداع، كاتب السيناريو **بشير الديك**، والممثل **نور الشريف**، والذى شأنه شأن ممثلين آخرين مثل **أحمد زكى** التحموا أو التحقوا بكوكبة السعى من أجل عصر جديد للسينما المصرية، وقد كان **عاطف الطيب** من الأقطاب المؤسسين لهذا العصر.

ـ ٢ ـ

أما «إشارة مرور» فإنه لعلم آخر من هذه الكوكبة ذاتها، هو **خيرى بشارة**، الذى بدأ فى نفس الفترة مع الطيب ـ أوائل الثمانينيات ـ مخرجاً للأفلام الروائية. وقد أخذ يطور سينماه وانتقل فى مسيرتها من مرحلة إلى مرحلة. وفى تقديرنا أنه إذا كان فيلم «الطوق والإسورة» هو ذروة مرحلته الأولى، بكل ما احتواه من واقعية متطورة وشعرية متميزة واعتناء واع بجماليات الشكل معاً، فإن فيلم «إشارة مرور» يعد ذروة مرحلة جديدة، ويقف، جنباً إلى جنب مع «أيس كريم فى جليم»، كتعبير فنى وجمالى ناضج عن الطموح المشروع لارتياد أفق جديد، والبحث عن أشكال ومناطق أكثر تنوعاً.

ـ ٣ ـ

محمد فاضل مخرج مقتدر بارز آخر، ليس فى دراما التليفزيون

فحسب الذى يعتبر أحد روادها ومنذ قدّم «القاهرة والناس» فى الستينيات مروراً بـ «أبى ذر الغفارى» و «الفنان والهندسة» إلى «وقال البحر» و «أبنائى الأعزاء شكراً» وحتى آخر أعماله، وكلها أعمال جادة ومتقنة. إلا أنه كذلك مخرج قدم فى السينما فيلمين جيدين حقًا وأخرجهما بنفس التدقيق والرهافة اللذين عرف بهما وحساسيته كمخرج ذى موهبة عميقة، إنهما «شقة فى وسط البلد» و «حب فى الزنزانة»، ولا ينسى من شاهدوا هذا الفيلم الأخير الرقى والعذوبة بغير حدود التى جاءت عليها مشاهد بداية العلاقة ونمو الحب الجميل بين بطليه وهما سجينان، سعاد حسنى وعادل إمام، هذا فى سجن الرجال وهى فى سجن النساء على مسافة منه.

وها هو يقدم فى «ناصر ٥٦» فيلماً سينمائياً جاداً مرهفاً - عن القائد التاريخى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فى موقف من أمجد مواقفه، حيث اعلن استرداد «الوطن لقناته». وصور الفيلم الظروف والعلاقات والأجواء التى أحاطت باتخاذ القرار ثم بإعلانه وبتنفيذه، وكذا معظم الأشخاص الحقيقيين فى تاريخ هذه المرحلة، والذين كانوا فى إطار الحدث مؤثرين أو حاضرين.

أما ظاهرة إقبال الجمهور الاستثنائى على فيلم «ناصر ٥٦»، فإننا نذهب إلى القول، بأن الجماهير خرجت لجمال عبد الناصر فى ٩ و ١٠ يونيو عام ١٩٦٧، عند عثرة على الطريق لم تعرف قصة أو ملحمة الثمانية عشر عاماً للثورة مثيلاً لقسوتها لتقول له: «ابق»، ثم خرجت له فى ٢٨ سبتمبر عام ١٩٧٠ عند اكثر ازمنتها حزنًا لتقول له: «الوداع»... ومنذ ذلك الوقت، لم يتح لها أن تخرج للقائه. والآن يتيح لها مثل الخروج، من جديد، تقديم أول فيلم سينمائى عنه، وعن قراره بتأميم القناة.

إن هذه الجماهير لم تنس انه ماثل أمامها دائماً، وأنها دوماً بانتظار ما يمثله من طريق وقيمة.

هذا بعض تفسيرنا؛ بغض النظر عن تقويمنا، أو تقويم غيرنا، للفيلم ذاته. وسواء جاء ذلك التقويم إيجابياً أو سلبياً.

نعم: الأهم فى «ناصر ٥٦» الظاهرة، والتظاهرة الجماهيرية - السياسية التى يثيرها العمل الفنى - السينمائى، وأكثر من ذلك الفنى - السينمائى ذاته.

- ٤ -

بجانب المخرجين الثلاثة البارزين، فقد أهدت السينما المصرية عام ٩٦ ثلاثة مخرجين جدد مبشرين ونابهين!.

وبرغم الاختلاف الشديد، بين كل من الثلاثة، مجدى احمد على واسامة فوزى وزكى فطين عبدالوهاب، أسلوبًا وروحًا واهتمامات، فإن كلاً منهم بدا على تمكن حقيقى من اداته وأدواته فى فيلمه الطويل الأول... أما مجدى احمد على فى فيلم «يادنيا ياغرامى» فقد راح ومعه كاتبه محمد حلمى هلال يحتفى بالحياة، بأوجهها المختلفة، ويستمسك من خلال أبطاله ومواقفهم بإمكانية «البهجة» و «المواصلة» برغم كل شىء!...

ويعكس هذا الفيلم خفة ظل المصريين، ليس هذا الفيلم كوميدياً وليس أبطاله من نجوم الكوميديا، لكنهم ممثلون مؤدون خفيفو الظل لشخصيات خفيفة الظل، على نحو يعكس تماماً، الروح المصرية.

ويجسد الفيلم بحساسية سينمائية صادقة وبطابع واقعي كما هو شعري كفاحاً كاملاً وآسراً لثلاث فتيات عاملات يعشن في حي شعبي بالقاهرة، وكفاحهن هو من أجل حقهن في بناء بيت مع زوج ولقد بدأ العمر في التقدم بهن مما يجعلهن الآن وجهاً لوجه مع مشكلة الزمن.

- ٥ -

وأما أسامة فوزى فى فيلم «عفاريت الأسفلت» ومعه كاتب الفيلم الجديد كذلك مصطفى ذكرى، فإنه يخوض فى تأملاته «الخاصة» و «الصعبة» بطابعها الفلسفى فى جوانب الوجود والموت، والعاطفة والجنس، من خلال أبطاله وبيئتهم ذات الحال الشعبى ببساطته وسمات وبيوت فئة من السائقين. إن هذه البيئة لم تكن موضوع الفيلم، لكنه فحسب قد عرض تأملاته وملاحظاته من خلالهم. بل بالدخول إليهم - إذا جاز التعبير - فى أكثر جوانب نفوسهم وعلاقاتهم غموضاً و «عتمة». وذلك لكى يرى أكثر!.

لقد اختار الفيلم لنفسه شكل الواقعية، غير أنها واقعية يلفها ثوب شفيف أسطورى وواقعية مكثفة وواقعية شعرية، ومن ثم كان على الفيلم أن يختار طبقة وبيئة وفئة ما يتحدث من خلالها، وإلا دار الفيلم فى فراغ أو تجريد، وتجاوز الواقعية نهائياً إلى أشكال أخرى. إن «عفاريت الأسفلت»، ومع أنه الفيلم الأول لمخرجه، إلا أنه يعبر عن نضوج بلغته حركة تجديد السينما التى بدأت مع بداية عقد الثمانينيات.

فها هو فيلم متقن ومرهف فنياً وجمالياً، يتناول قضية على درجة بعيدة من العمق فكرياً وفلسفياً. وليس مهماً هنا أبداً الاختلاف أو الاتفاق حول رؤيته، فالاختلاف طبيعى كما هو حيوى، الأكثر أهمية أن السينما المصرية تتعرض لقضايا

ممدوح عبدالعليم ولوسي (رومانتيكا)

تهاب السينما الاقتراب منها عادة، والخوض فيما تشتمل عليه من أبعاد، وتشتبك فيه من تعقيدات.

وأما تجربة زكى فطين عبدالوهاب، فى «رومانتيكا»، والتى لم تكتمل - إذ بعد تنفيذ ثلثى الفيلم نشأ خلاف لم يحل بينه وبين منتجته! - فإنها ومن عجب قدمت، رغم كل الارتباك الذى لا ذنب للمشاهد ولا للناقد فيه، فيلماً ممتعاً!

ليكن أنه ناقص، إلا أنه «رُتب» كما لو أنه قد اكتمل، وإن يكن بصورة أخرى!

إنه ناقص، إلا أنه جيد!

- ٦ -

هذه إذن ستة أفلام تميزت، فى إطار سينما العام. بل وتكاد تلحق بها كأفلام جديرة بالاهتمام والنظر، ثلاثة أفلام أخرى، هى «ميت فل» الذى أخرجه وكتبه رأفت الميهى، و«نزوة» الذى أخرجه على بدرخان وكتبه بشير الديك، و «النوم فى العسل» الذى أخرجه شريف عرفة وكتبه وحيد حامد.

وشاركت هذه الأفلام بدورها فى تقديم أفضل العناصر الفنية فى فيلم سينمائى خلال الموسم، فعلى سبيل المثال، إذا كان أحمد زكى هو أحسن ممثل فى ٩٦ بفيلم «ناصر ٥٦»، فإن يسرا هى أحسن ممثلة فى ٩٦ بفيلم «نزوة»....

إلى ذلك فقد تميز، فى التمثيل أيضاً، خلال هذه الأفلام عدد غير قليل من المؤدين، وضمنهم ليلى علوى وإلهام شاهين وهالة صدقى وماجدة الخطيب فى «يادنيا ياغرامى» ولبلبة ونور الشريف فى «ليلة ساخنة» ومحمود حميدة وسلوى خطاب فى «عفاريت الأسفلت» وشريهان فى «ميت فل» إلى جانب أحمد زكى مرة أخرى فى «نزوة».

وشهد العام ميلاد كتاب سيناريو موهوبين بحق، وواعدين بالكثير، مثل محمد حلمى هلال كاتب «يادنيا ياغرامى» ومصطفى ذكرى كاتب «عفاريت الأسفلت».

وشهد مواهب كثيرة، راسخة أو جديدة، فى كل مجالات الفيلم من تصوير، أو مونتاج، أو موسيقى، أو ديكور.

- ٧ -

وكما قدم العام ثلاثة مخرجين لأول مرة، فى ثلاثة أفلام لها قيمتها - مجدى أحمد على وأسامة فوزى وزكى فطين - فإنه اختتم بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته العشرين، والذى شهد أولى العروض لفيلم «القبطان» لمخرج يقدم عمله الأول أيضاً هو سيد سعيد، وليعرض من ثم فى دور العرض للجمهور فى سنة ٩٧. وهو فيلم يمثل علامة جديدة أخرى من العلامات المهمة التى عرفتها موجة التجديد الكبيرة فى السينما المصرية والعربية، المستمرة منذ قرابة الخمسة عشر عاماً. إن هذا الفيلم دفعة جديدة رغم كل المعيقات لهذه الموجة، وتعبير عن روح المغامرة التى لا تخبو فى هذه السينما، وعن القدرة على تقديم «سينما مختلفة» دائماً!.

فمن قال إنه عام سينمائى فقير؟.

محمد بدر الدين

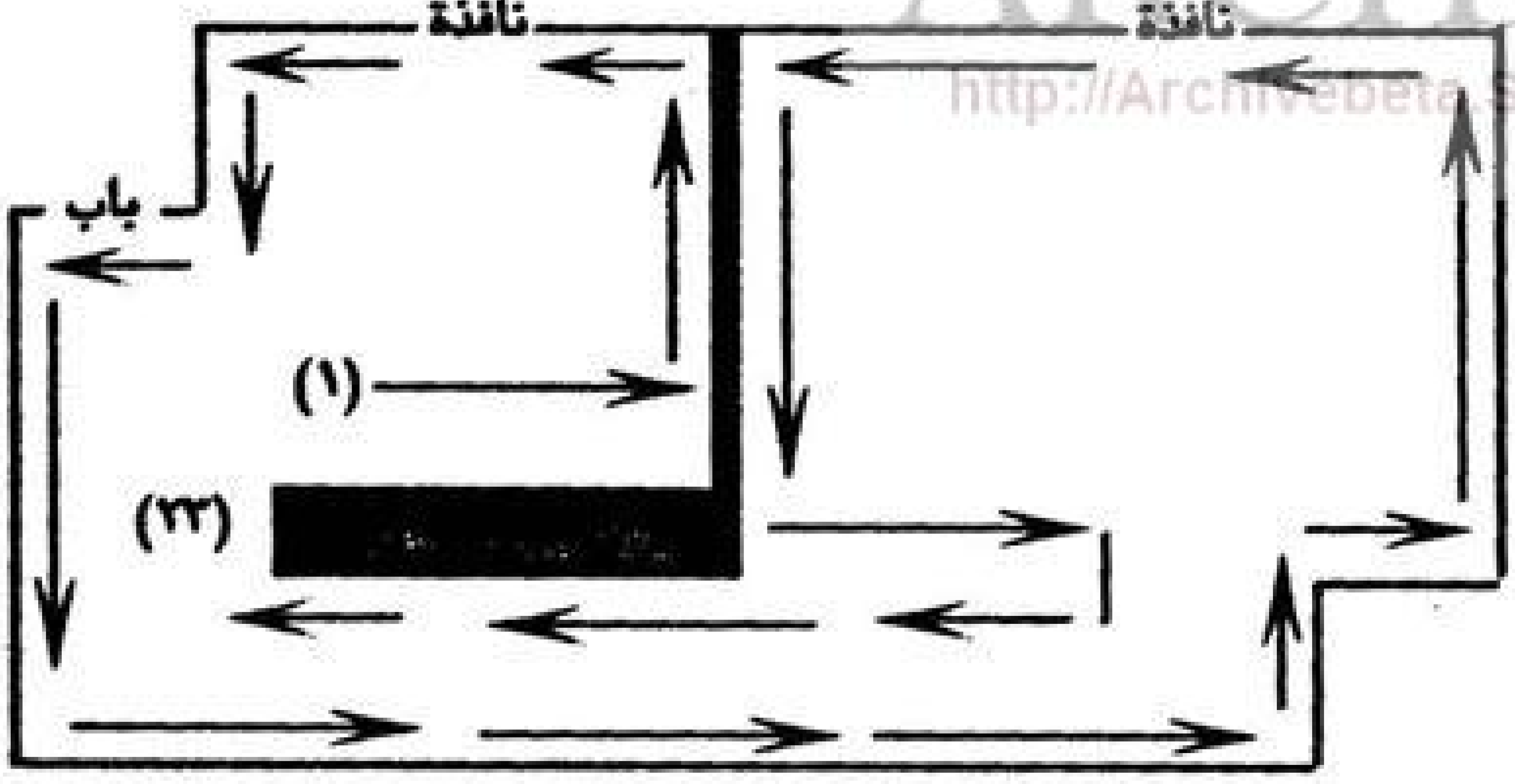
عبد المنعم رمضان

نجـــاح طاهـــر

مياه، ونوافذ، وحكايات

لنجاح طاهر خاصية الشباب العائد إلى البيت بعد يوم عمل طويل، يجوز لك أن تقول العائد إلى نفسه بعد يوم عمل طويل، ويجوز لك أيضاً أن تقول العائد بعد حربٍ طويلةٍ، فهي تحلم بالاغتسال؛ تحلم بالماء، وتفكر فيه، تعرف أنه المرآة الأولى التى تعكس الأنا بإلحاح، وإن عكستها دون تحديد، دون قطع، حيث فى الماء تبدو الأنا مترجرجة، تبدو وكأنها على حافة شكلها الراهن، فى سبيل الرحيل إلى شكل جديد، الماء الذى ليس مرآة صامتة، إنه مرآة وحلم، وعد دائم باحتمالات لا تنفد، صيرورة واتصال خفى، تعرف نجاح طاهر ما قاله هيراقليطس عن الماء، وتعرف أن الماء الأغنى هو الأقل كثافة والأكثر سيولة، فلا تحمل فى حقيبتها غالباً إلا الألوان الفاتحة، والألوان التى دكنتها فاتحة، الألوان القريبة من الشمس والحقول والسماء والرماد والطبيعة الناطقة، القريبة من لون عزلتهاوشهوتهاووجودها، وضمير نجاح طاهر هو ضمير مكان مذنب، ضمير مكان معذب بمآسيه، معذب بهويته، ولذا أوجبت نجاح على نفسها أن تتفادى كل أماكن القيح والقبح، أن تغسلها بمائها الأقل كثافة، أن تضع بيروت تحت جونلتها حتى لا يراها أحد، أن تتفادى دائماً كل مكان يزهو بأنه وجدان عام، بأنه مشترك، بأنه مكان للجثث والأعلام

والتواريخ والأقنعة والفولكلور والهوية، وتتجه إلى مكان خاص، هو مكان سيال، تكاد خصوصيته ترفرف بغير هوية، ليصبح المكان المرسوم والمغسول بالماء، تجسيداً لما يلح عليه الماء من كونه مرآة وكونه حلماً، عند نجاح طاهر تبدو الهوية وكأنها وهم باطل وقبض ريح، وكأنها تحديد، وعندها يتأكد أن كل تحديد نقص، وكل نقص تحديد، ولا تبرح أن تكتشف أن الماء يؤمن بما تؤمن به، فهو يعبر فوق الشعوب وفوق صفاتها، وهو يختلف عن الرصاص فى أنه لا يملك أطرافاً مدببة، يختلف عنه فى أنه دائم الجريان، دائم السعى وراء الأزمنة، كأنها قدره أو كأنه قدرها، ورجلاه الحافيتان قد تتعلق بهما الأعشاب، ولكنها أعشاب كل الأماكن التى يمر بها والتى ما إن تمتزج تسقط، أو تسقط حتى قبل أن تمتزج، ليصبح للماء مكانه الخاص، مكانه الأكثر عمومية، لأنه مكانه الخاص، وخان المغربى الذى أقامت فيه نجاح طاهر معرضاً للوحاتها على الرغم من ضيقه وحلزونيته، أو قل بسبب حلزونيته، استجاب لطموحات نجاح المائية، وإذا كانت نجاح قد اقترحت لك موضع واتجاه خطوتك الأولى، فلا تظن أنه محض اقتراح، ولا تظن أنه دعوى تحديد، إنه هاجس من هواجس إستراتيجية الماء، هاجس المنبع، الذى يبدأ بقصة حب عنوان لوحتها الأولى، وينتهى باللوحة رقم (٢٣)، ولك أن تتأمل سلطة الأرقام عند نجاح، سلطة الواحد، امرأة واحدة، سلطة الثلاثة، ثلاث



نساء، ثلاث فازات، لك أن تتأمل ما تشى به الأرقام الفردية من عزلة أحدها، نقول إن خان المغربى استجاب لنزعات نجاح المائية وماء نجاح طاهر لا يحب المجاز، ولا يثق فى الدلالة، يثق أكثر ما يثق فى الدال نفسه، لذا يحتفى به، ولا يحرفه بغية الإبهار أو الحداثة، يجعله السيد، السيد الأعزل، ويجعل مكانه هو المكان الخاص، المكان الأكثر عمومية، المكان

الملىء بحكاياته، لوحات نجاح طاهر لوحات عاشقة للسرد، لوحات مفتوحة على ما يكملها، مفتوحة أولاً على الأشياء الصغيرة الحميمة، على نساء يعانين العزلة، على فرش مهجورة، وعلى قطط وتصنت وفضول ونميمة وشروخ وانتظارات لا تنتهى، عالم مغمور بحكايات وبقايا حكايات ومقدمات حكايات، ولأنه يعشق السرد فهو يعشق ذاته، ويتجافى عن الموضة، ويؤثر الأشياء دون أن يملكها الإنسان، دون أنسنة، ويؤثر الأشياء دون أن تتملك الإنسان، دون تشييىء، ولأنه يعشق السرد فهو يتواطأ مع لعبة التسمية، (طال انتظارى، من بيروت مع تحياتى، أنا والعذاب وهواك، قصة حب، العصفور الأزرق) لا ليجعل الأسماء تتناص وتستدعى إلى الذاكرة حقولها الخصبة، ولكن ليطمئنك على أن أبواب حكاياته التى ستبدو مألوفة لن تختلف عن حكاياته المألوفة، تلك الألفة التى تشبه مرآة مهجورة ستحاول نجاح أن تعيد تنظيفها وغسلها، ستحاول أن تغطس عينيها وأصابعها فى أحواض الألفة، ستحاول أن تجعل من الحكايات عيداً للماء، ولأن نجاح طاهر وهى تصلى للماء تخشى أن تنكفئ عليه فترى ولا ترى، تخشى أن تغرق، تفكر فى أن تفتح نافذة فى كل لوحة، فهى عاشقة للآخر، خائفة منه، تعيش بقوة فى ثنائية داخلية، تعيش عالمين فى وقت واحد، لذا فهى لا تصنع أبواباً، حيث الباب عبور كامل من الداخل إلى الخارج أو بالعكس، حيث الباب انصراف أو عودة، وإذا أفلت منها باب سيكون موصداً على الأرجح، لأن نجاح مقيمة غير راغبة فى التورط الكامل، تكفيها الفرجة، يكفيها نصف التورط يكفيها انغماس الذات فى أشيائها من جهة، ومحض الوعى بالعالم من جهة أخرى، تكفيها النوافذ، ونافذة نجاح طاهر هى النافذة، فى أحيان قليلة تبدو لنا على هيئة مرآة، ولكنها فى كل الأحيان هى النافذة هى ذلك الفراغ ذو الأضلاع الأربعة، الفراغ القابل للزوال بآلية بسيطة، آلية الإغلاق، الفراغ الممتلئ بالصور والمرائى والذى يكون فى مستوى الإنسان ويكون الإنسان فى مستواه، والذى يجعل الشخص نفسه مرئياً ورائياً،ولكنه أبداً لا يكون مرئياً بشكل كامل، ثمة جزء سيختفى، إن شخوص نجاح طاهر وراء نوافذها كأنها تسبح فى عالمها الخاص، ثمة جزء من هذا العالم سيمتنع على الظهور، النافذة عندنا وعند نجاح قنطرة تصل بين الخاص والعام، سمة الداخل والخارج، أو

الباطن والظاهر، ولكنها لا تبلغ ما يبلغه الباب حيث الباب سبيل معد للدخول الكلى فى أحدهما والخروج الكلى من الآخر. ولكنها تبلغ ما لا يبلغه الباب فى أنها تجمع فى لحظة واحدة بين الاثنين، داخل ـ خارج، خاص ـ عام، إنها مثل عينى الشاعر مفتوحتان على الخارج مقلوبتان على الداخل فى آن واحد، والمرئيات خلف النافذة عمومًا وخلف نافذة نجاح، متغيرة وغير متحكم فيها، ولذا فهى تعانى من ثراء فاحش، ثراء الحكايات الكامنة، الحكايات المنفلتة، والنافذة شروع فى التورط ولكنها ليست التورط فقد تكون أول المحبة، أما المحبة نفسها فتتحقق بعيدًا عنها، بل قد تكون أول الأشياء ولكن الأشياء نفسها لن تتحقق فيها، وتاريخ النافذة يرافق تاريخ الإنسان الكائن على الأرض، غابت عن البدائى، واستعصت على البدوى صانع الخيام وساكنها، وأخفت وجه المرأة عندما احتمت بالمشربية، وأسفرت عن وجهها عندما بدأت المرأة الصعود إلى كينونتها، النافذة إذن قرينة أول التمدين، فمع خروج الإنسان من الكهف ومع بنائه البيوت ورغبته فى حماية ذاته من الوحوش والآخرين نشأت رغبته فى الاطلاع على العالم، فى الاتصال به، مما يفسر غياب النافذة عن أساطير الإنسان الأول، ونافذة نجاح طاهر موارية أحيانًا، جانبية أحيانًا، ولكنها فى كل الأحوال ذات خصاص واضح وخصاص النافذة المغلقة يصلح للتلصص على الخارج، والنافذة المفتوحة تصلح للتلصص على الداخل، بل هى قنطرة أغلب اللصوص لنهب الداخل، والنافذة هى اعتراض مزدوج على المرآة وعلى سيولة العالم هى الاعتراف بأن الأنا وحدها بائسة، بأن الأنا وحدها صورة متكسرة فوق سطح الماء ـ المرآة، ونجاح طاهر عندما خضعت لكاميرا أيمن الخراط، أصرت أن تكون بجانب النافذة، فصارت صورتها الفوتوغرافية داخل لوحاتها، والنافذة تفصل بين عالمين، راسمة خطًا وهميًا، هو أسخن خطوطها، هو خط الاستواء، الذى فوقه تضع الأنا بيوضها التى إذا فقست امتلأ الخط كله بأحلام أو تعاسات، ووراء النافذة الأصوات فقط قد تكون مجازية لأنها مندغمة متداخلة غير محصورة فى إنسان أو حيوان أو آلة أو جماد، ووراءها الأشكال لا يحتمل لها أن تكون مجازية مهما اندغمت أو تداخلت، كأنها وقائع صرفة، أو لأنها وقائع صرفة، والنافذة عند نجاح طاهر وجود أولاً وثانيًا وقبل أخير، ولكنها قد تكون أخيرًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طاقة رمز، وعليه فالنافذة فيما هى وجود هى رمز، ومنها... تكتسب قوتها، وفيما هى اتصال هى انفصال ومنها تنزف ضعفها، والنافذة عيون البيت، تتكحل بالموسلين والستائر وأصص الورد، وتتبرج بالبشر، تتبرج أحيانًا بحبال غسيل مشدودة أمامها ومنشور عليها قطع الملابس الداخلية الصغيرة، والناعمة، والموحية، وتحتشم بأن تتقشف، بأن تظل عارية، النافذة عيون البيت، غالبًا ما تغمض فى الليل، ودموع النافذة يراها العشاق وأولو العزم أو لا يراها أحد، دموعها مجاز مضاف، وزجاج النافذة ـ المغلق يسمح بتمام الفرجة وتمام عدم التورط، وعليك أن تحذر نجاح طاهر إذا جعلت نافذتها فاصلة بين العصفور الأزرق، الوحيد، وبين الفراش الشاغر، إياك أن تبحث عن الدلالة، سلامة البصيرة هنا ستكون أجمل من ذكاء التأويل، ابحث عن الحكاية الناقصة، عن البرزخ ـ القائم خارج اللوحة، لأن النافذة فى لحظة ما هى نصف اقتناع بأن النعيم هو الآخرون وفى لحظة ثانية هى نصف اقتناع بأن الجحيم هو الآخرون، النافذة تكشف وتحجب بعض النظام عن بعض الفوضى وهى إلماح غريب كأنه طموح إلى قدرة الإنسان على التحكم فى علاقة الداخل بالخارج، الخاص بالعام، والنافذة هى ضعف الداخل فى حاجته إلى التهوية والضوء والتجديد، وهى قوة الخارج فى قدرته على منح التهوية والضوء والتجديد، هى ضعف الداخل فى محدوديته وقابلية حصره، وهى قوة الخارج فى اتساعه وإفلاته من قوائم الحصر، هى أيضًا قوة الداخل فى عكوفه على نفسه، فى تصوفه، وضعف الخارج فى تبدده وعدم عكوفه على أى شىء، أى أنها توازن غير محسوب قد يشف عن هزيمة أو انتصار، وفيما يتمتع الباب بانفتاحه على غيب ما، لأن الخروج الكلى رحلة إلى بعض المجهول، الخروج الكلى أنا فى محيط واسع، وفيما طاقة السقف (الكوة) ميتافيزيقا كاملة، لأنها سقوط يعجز عن رؤية الإنسان خلال الطاقة، سقوط يكتفى برؤية الطيور والقمر والنجوم والمجرات، وحبات المطر والروح القدس، أقول سقوط كأنى أعنى أن الكوة سقوط كامل تحت السماء، النافذة تتفرد بأنها فيزيقا كاملة إلى حد كبير، بأنها أنا فى محيطها، أكرر، الباب فيما هو باب هو دال، قد يحمل رقم البيت، أو رقم الشقة، قد يحمل اسم صاحبها، قد يحمل اسم مهنته، إنه يحب أن يعمل كدال، يحب أن يحدد حقل دلالاته أحيانًا، النافذة لا تحب أن

تكون، إنها تصارع كل منافع التعريف، منافع الإعلان، وغالبًا تصرعها، وقبل العيون السحرية التي تزودت بها الأبواب، كانت بعض تلك الأبواب تتزود بشراعات، لاشك أن الشراعات كانت بدائية أكثر منها سحرية، الشراعات وسطاء بين النوافذ والأبواب، وسطاء ضد مجهولين، ومع الشراعات وقبلها وبعدها، كانت بعض الأبواب تظل مفتوحة دائمًا، لم يكن صعبًا إذن أن نفهم أن الأبواب لم تتوقف عن محاولات سرقة النافذة، غير أنه في المدينة العصرية أغلقت الأبواب وتجلت كدوال وعلامات فيما ازدهرت النافذة وصارت شرفة وفرانده، هل أقول فيما كشفت النافذة عن ثنائية داخلية أقرب إلى روح المدينة، إلى عزلة إنسانها ورغبته في الاتصال، يتوهم أغلبنا أننا اكتشفنا الشعر في الأبواب وفي فتحات الأسقف، أتوهم أننا نكتشفه كثيرًا في النوافذ، فالنافذة إذا أطلت على الطبيعة اغتصبتها اغتصابًا حرًا، اغتصبتها دون أن تقيدها، دون أن تجرحها، والنافذة العالية... إسراف في تسفيل وتصغير الخارج كأنها تحن إلى المرأة، والواطئة إسراف في تضخيم وعلو الخارج كأنها تحن إلى الباب، لن ننسى أن نافذة نجاح طاهر في مستوى الخارج تمامًا، لأنها لا تحن إلا إلى وجودها كنافذة، نافذة نجاح طاهر تتسرب إليك باعتبارها نافذة مدينية رغم ندرة الإشارات، وكائنات نجاح طاهر من بشر، نساء غالبًا، ففي قصة حب (٢)، يظهر الرجل لمرة وحيدة، يظهر كأنه غياب بينما المرأة أمامه مشغولة بنا، هل كانت تطل من نافذة اللوحة علينا هل تجبرنا على إدراك أنها رائية ومرئية، هل عيناها نافذتان برزتا عوضًا عن نافذة جدارية غائبة، أقول كائنات نجاح طاهر من بشر وقطط وأشجار وعصافير ومناضد وأسرة، كائنات مستوحشة، كائنات مدينية، في مرة سأقول لاعتدال عثمان «إذا أخرجت سلاحك استعمليه» لأنها قصاصة ذات نوافذ خفية، هذه المرة سأقولها لنجاح طاهر «إذا أخرجت ريشتك فاستعمليها»، لنجاح طاهر خاصية الشباب العائد إلى البيت بعد عمل طويل أو بعد حرب طويلة، خائفة، وراغبة، وتريد أن تصنع جمالها الخاص، جمالها المعلق في أعناق المدن والمياه والنوافذ والحكايات.

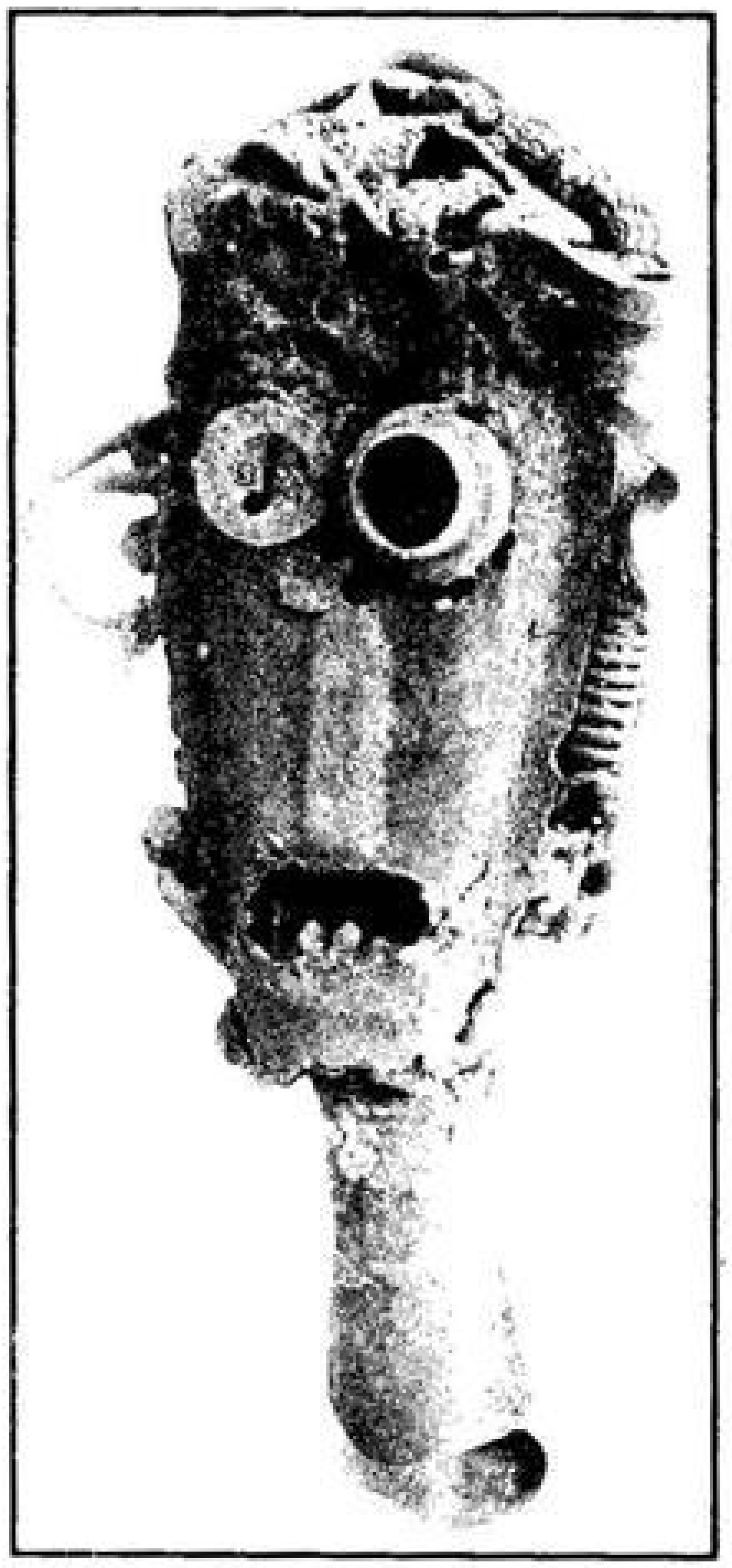
معرض (جيل ٩٠)

لمدينة الإسكندرية ظروف ثقافية خاصة عملت على رواج الفن التشكيلي بها ، وعلى رأس هذه الظروف وجود كلية (الفنون الجميلة) وكلية (التربية النوعية) بالإضافة إلى مجموعة المراكز الثقافية الأوروبية التي من أهم نشاطاتها عروض الأفلام السينمائية، بجانب تعليم لغاتها الحية فضلا عن استضافة أهم الفنانين التشكيليين في أوروبا . فلا يمر أسبوع واحد إلاو هناك معرض تشكيلي ما. هذا مع الترحيب باستضافة لوحات ومجسمات ومنحوتات فناني المدينة. ومن الظروف السكندرانية الخاصة وجود قصور الثقافة وبيوتها المنتشرة بطول الاسكندرية وعرضها، ولعل وجود فنان تشكيلي هو الوزير **فاروق حسني** له دور في رعاية الفنانين التشكيليين في الإسكندرية وفي مصر بصفة عامة وفي ظل هذه الظروف المواتية ، ظهر جيل من الشباب الجديد ، منهم هذه المجموعة التي أطلقت على نفسها اسم (جيل٩٠) .

ويجب أن نقدم تعريفا بأعضاء هذه الجماعة عل ناقداً من نقادنا يضعها نصب عينيه ، خاصة وأن أعضاءها اشتركوا في الكثير من المعارض ، وفازوا بالعديد من الجوائز ، وآخر هذه المعارض هو ما أقيم في المدة ما بين (١٦إلى ٣١ يناير) لعام ١٩٩٧ بالمركز الثقافي الإسباني - الإسكندرية . وقد اشترك في هذا المعرض لجماعة جيل ٩٠، كل من الفنان **حسام عزت** مواليد ١٩٧٣ والذى اشترك في عدة معارض منها : القومية للفنون التشكيلية (القاهرة ٩٤-٩٥) إقليم وسط الدلتا الثقافي (طنطا ٩٥-٩٦)، وفاز فيها بالجائزة الأولى (وزارة التعليم العالي ٩١-٩٢-٩٣-١٩٩٤)بينالي بورسعيد القومي الثالث ٩٦،وفاز فيها بالجائزة الثالثة ،وكذلك الفنانة

رحاب عصام خليل - تكوين نحاسى - ٤٥×١٥سم

رحاب عصام خليل - الفنون الجميلة. اشتركت فى صالون الشباب السابع (القاهرة - ١٩٩٥)،صالون شباب (الأتيليه) - الإسكندرية ١٩٩٦،صالون ناجى الأول للشباب - قصر الأنفوشى ١٩٩٦، ومعرض (أبيض وأسود) - قصر التذوق - الإسكندرية ١٩٩٦، وقد فازت بجائزة (العمل المميز) لصالون شباب الأتيليه وكذلك الفنان **كمال أحمد السيد** - مواليد ١٩٦٥- دراسات حرة بمرسم (الأتيليـــه) الإسكندرية (١٩٨٩-١٩٩٣) .اشترك فى معارض : صالون شباب معهد جوته - المركز الثقافى الألمانى - الإسكندرية ، وفاز بالجائزة الثانية لعام ١٩٩١ . وصالون الشباب بالقاهرة (٩٣- ٩٤- ١٩٩٥) ، وصالون شباب الاسكندرية بدء من عام ١٩٩١ ، وقد فاز بجائزتين تشجيعيتين لعامى ٩٣. ٩٤ بينالى بورسعيد القومى الثالث ٩٦، وفاز بالجائزة الأولى ، كما اشترك فى معرض (ابيض و اسود) بقصد التذوق بالإسكندرية ٩٦. وكذلك الفنان **محمد طوسون** - مواليد ١٩٧٢ - دراسات حرة بمرسم (الأتيليه) - اشترك فى معارض : صالون شباب القاهرة (٩٣- ٩٤- ١٩٩٥) . صناع الفن - الشونة - الإسكندرية ١٩٩٥ ،وزارة التعليم العالى ٩٢ ، وفاز بالجائزة الأولى ،المسابقة القومية للفنون التشكيلية ٩٣، وفازبالجائز ة الثانية. بينالى بورسعيد القومى الثانى والثالث ٩٣-١٩٩٦، وفاز بجائزة تقديرية فى البينالى الثالث . وأخيرا الفنان **هانى السيد أحمد** .مواليد ١٩٧٢ - التربية النوعية - دراسات حرة ب (الأتيليه) :معارض : المسابقة القومية للفنون التشكيلية ٩٣ ، وفاز بالجائزة التشجيعية . صالون الشباب ، القاهرة ٩٥ . وزارة التعليم العالى ٩٤-١٩٩٥، وفاز بالأولى فى كل منهما.



محمد عمر طوسون - قناع - حديد خردة - ٤٥×١٥سم

حسام عزت حلمى

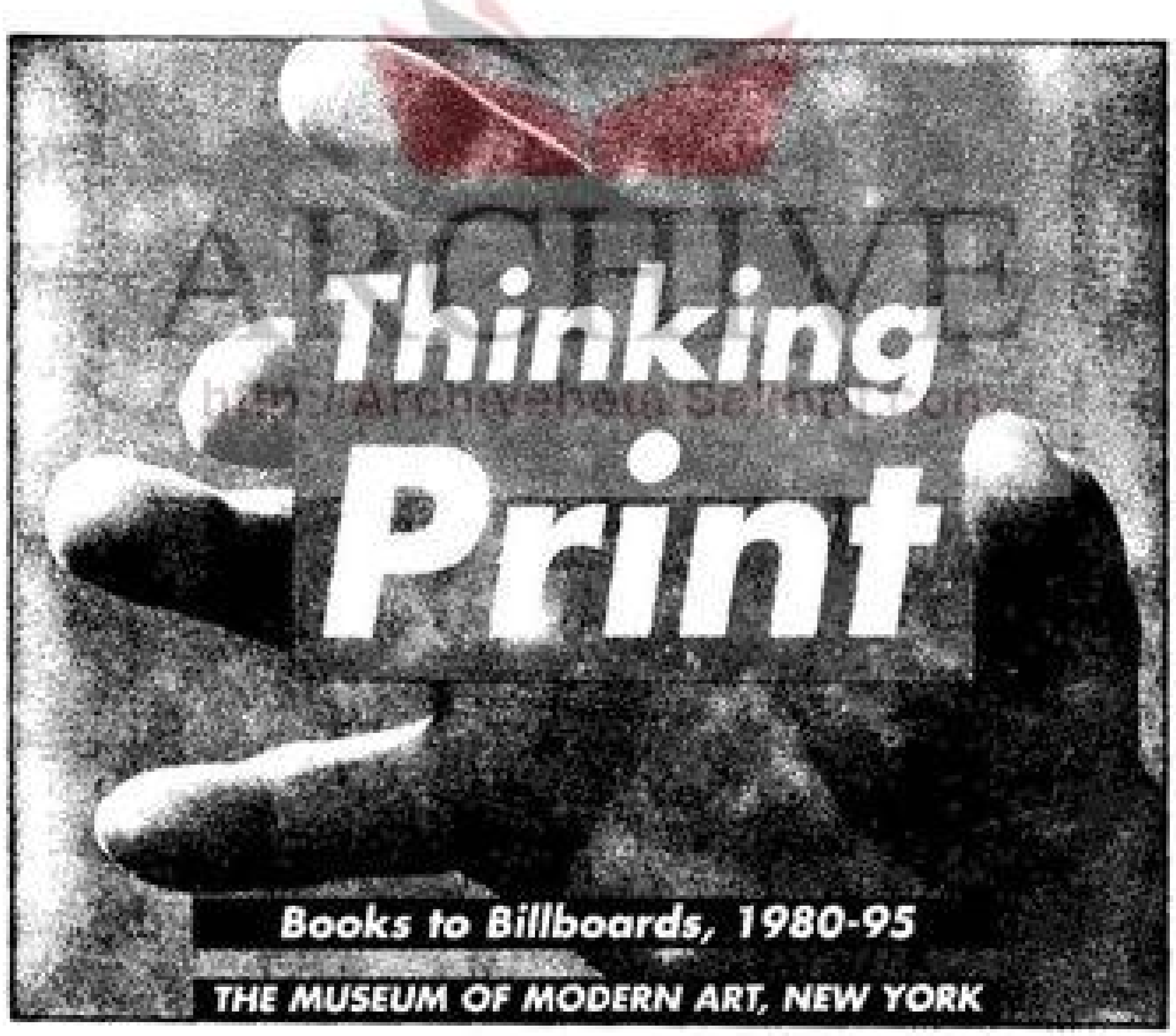
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

أقنعة الفن التشكيلى فى نهاية القرن العشرين

وبداية الألفية الميلادية الثالثة



يخطئ من يتصور أن العالم سنة ٢٠٠٠ سوف يختلف عن العالم الذى نعرفه اليوم. ولكنه بالتأكيد، كما نشهد من وقت إلى آخر، قد يحسب بالسنوات أو بالأشهر بل أحيانا بالأيام، سوف ينمو فى مكان، ويتآكل فى مكان آخر، سلبا أو إيجابا. ومن ثم يمكن القول أن العالم ـ بكل ما يعنيه هذا المصطلح ـ يتجدد أبدا بكل ما يأتى به التجديد من تقدم مادى لا يمكن التنبؤ بآثاره على حياة الإنسان الداخلية. وفيما يتعلق بالإبداع الثقافى عامة، وبالفن بصفة خاصة، يحدث التجديد فى مجرى بعيد تماما عن مسار الزمن، وبدافع سيكلوجى محض له آلياته الخاصة التى تخترق الحاضر إلى المستقبل فى حالات نادرة وغير مستحيلة، مع ذلك، أو قد ترتد إلى غياهب الماضى فى كثير من الحالات. ولكن النتائج فى كلتا الحالتين لا يمكن الحكم عليها حكما قيميا من منظور التقدم أو التخلف فكلتاهما قفزة فى المجهول.

لذلك لا أعتقد أن السنوات الأربع القادمة، حتى سنة ٢٠٠٠، يمكن وصفها بسنوات العمر. كما أن مثيلاتها فى القرن السابق، لم تكن، بأى حال من الأحوال، سنوات ممر، أو معبرا، للقرن العشرين، لأن فن القرن العشرين نفسه ولد قبل ذلك بما يزيد عن عشر سنوات على أيدى **بول سيزان**، الذى يعتقد على نطاق واسع الآن، وأكثر من أى وقت مضى، أنه أب الحداثة.

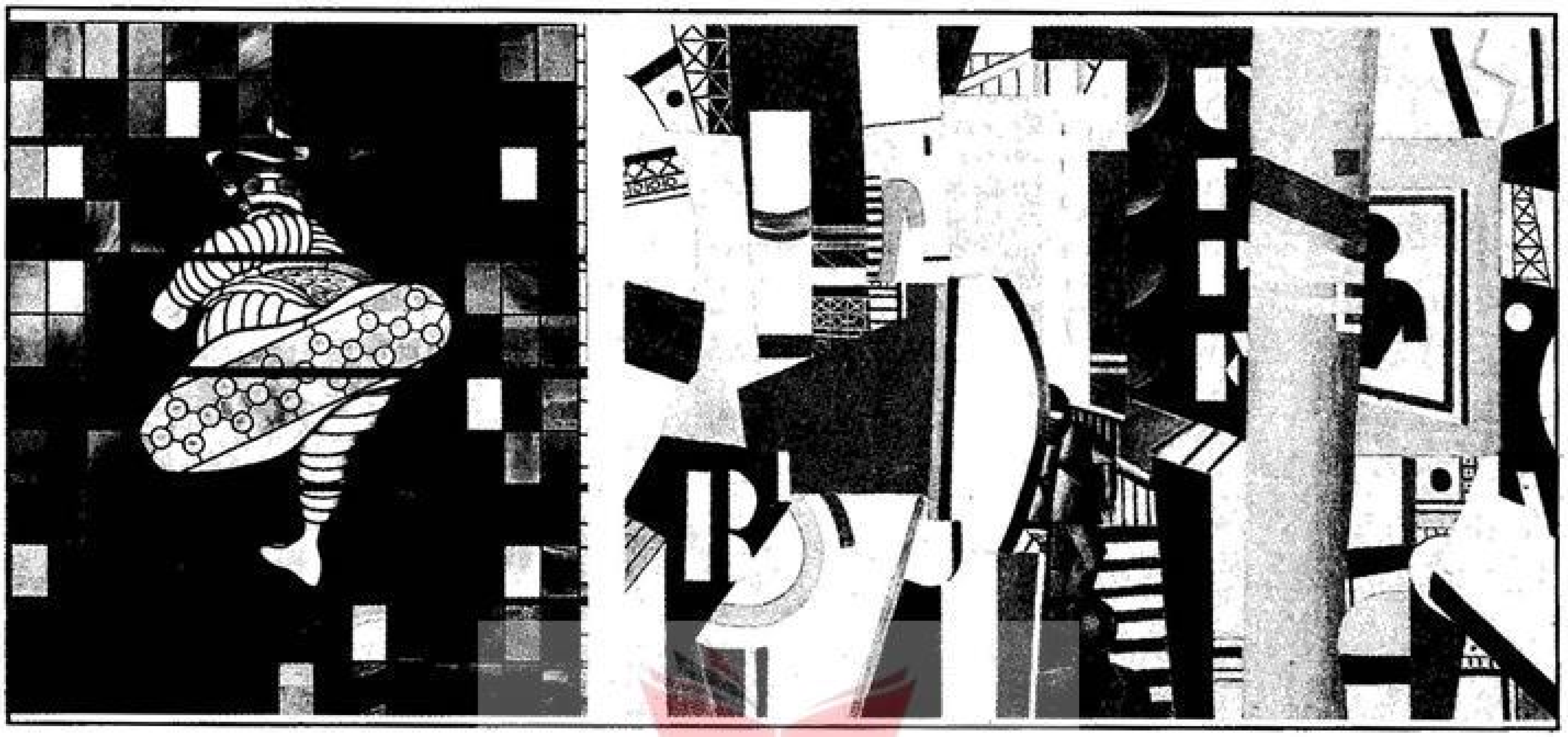
وحتى الرأى الآخر الذى يقول إن القرن العشرين، فيما يتعلق بالفن، بدأ متأخرا خمس سنوات، لأن الجمهور لم يطلع على إنجازات **فان جوخ وجوجان وسيزان** إلا فى الفترة من ١٩٠١ إلى ١٩٠٦، التى شهدت معارض جامعة لأعمال أولئك الفنانين، الذين كان تأثيرهم عميقا على مزاج الفنانين الشبان الذين شبوا فى ظل مزاج تسعينيات القرن التاسع عشر المربد وتمخضت هذه التجربة، كما نعرف، عن الفنانين الحوشيين وفى مقدمتهم **هنرى ماتيس**، أكبر الآباء المؤسسين لفن القرن العشرين سنا.

إن هذا الرأى نفسه ينفى فكرة سنوات الممر السابقة لأى قرن وافتراض أنها جسر إلى عالم طريف خاصة، وأننا من فرط التعرض للمستجدات التكنولوجية فى مجال الألكترونيات، وأثرها التثويرى على وسائل الاتصال، لم نعد فى الحقيقة ندهش بسهولة أمام أى شىء طريف، مالم يكن لهذه الطرافة أثر عميق على حياتنا كأفراد وجماعة أو رؤيتنا للعالم الذى نعيش فيه.

ويبقى التساؤل عما يمكن أن يأتى به القرن الحادى والعشرون، وبالتحديد فى سنواته الأولى، من جديد، وخاصة فى مجال أساليب الفن التى تختلف فيما بينها إلى حد التناقض، من واقعية فوتوغرافية إلى تصورية ونزرية، وواقعية ابتذالية، ويجسدها **جيف كوونز**، وبوب وتعبيرية - تجريدية، وتجريدية - هندسية، وانتحالية وفن الأداء وفن التربة وما لا يحصى من الاتجاهات التى تتواجد الآن فى تعايش سلمى تحت عباءة «ما بعد الحداثة» ويضاف إلى ذلك فنون الفيديو والكمبيوتر الآخذة فى الانتشار والتى تتطور يوما بعد آخر مع تطور تكنولوجيات وسائط التعبير نفسها.

السؤال إذن، لا ينحصر فى استكناه الجديد بقدر استكناه المجهول . وهو لذلك يمكن أن يطرح فى أى وقت، وليس بالضرورة قبل حلول القرن الجديد بزمن معين. فالزمن فى نهاية الأمر نسبى، إن لم يكن وهما. ولا أحسب أن هناك من يخالجه أدنى شك فى أن الشمس التى ستشرق فى اليوم الأول من الألفية الميلادية الثالثة هى نفس الشمس التى تغرب وتشرق منذ بدء الخليقة. كما أن إنسان القرن الواحد والعشرين، هو نفس إنسان القرن العشرين. ولا أحسب أنه سوف يحرق تراث حضارات القرون البائدة فى الليلة الحادية والثلاثين من ديسمبر ١٩٩٩، ليبدأ فى اليوم التالى فى تشييد عالم جد طريف. ولهذا يستطيع الدارس عن كثب لحركة الفن فى العالم خلال العقدين الأخيرين، وما انصرم حتى الآن من عقد التسعينيات، أن يلمس فى شبه يقين، ولا أقول يتنبأ، مسار أو بالأحرى مسارات الاتجاهات السائدة حتى نهاية هذا القرن وما بعده.

وبرغم أن التعبيرية الجديدة التى ظهرت مع بداية الثمانينيات كالعاصفة، قد بدأت فى الانحسار فى أعقاب انهيار وول ستريت عام ١٩٨٧، إلا أن التعبيرية نفسها لم تكن فى ذلك الوقت فى حاجة إلي من يعيدها إلى الحياة أو حتى يجددها لأنها كانت بالفعل موجودة وبأساليب جديدة ومعمقة فى أجزاء كثيرة من العالم ومن بينها مصر. وبرغم انحسار سيادتها فى بداية التسعينيات لم تختف التعبيرية الجديدة كحركة فنية بعصا سحرية ولكنها أخذت مكانها المناسب بين المدارس الفنية الأخرى الموجودة بالفعل أيضا.



ـ من معرض (الرفيع والمتردى) (متحف موما)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبرغم تعايش المدارس التى أشرنا إليها على سبيل المثال لا الحصر، توضع دائما ولا عتبارات غير فنية أو استيطيقية بشكل مصطنع ولكنه فعال مدارس معينة فى مكان الصدارة. مما قد يعطى الانطباع الخاطئ بسيادتها وربما أيضا تهميشها لما عداها من أساليب وإن كان هذا هو للأسف ما يحدث بالفعل. ولما كان أمناء المتاحف العالمية أى المتاحف الرئيسية فى الدول المتقدمة النمو ومعهم، أو يأتى بعدهم تجار الأعمال الفنية أو أصحاب الجاليريهات التى تتمتع بنفوذ واسع فى أوساط الفن فى تلك الدول الغربية أيضا، هم الذين يقررون فى الغالب من هو حصان الرهان بين مختلف الخيول التى تجرى فى الحلبة، أيهم الذين يفرضون اتجاه أو «موضة» الفن فى زمن معين فلا مناص إذن من استشراف آفاق الاتجاهات المستقبلية فى انحيازات تلك المتاحف فى السنوات الأخيرة لهذا القرن الذى يغذ السير نحو نهايته.

لنبدأ إذن بمتحف نيويورك للفن الحديث الذى يعرف باسم «موما» Moma.

افتتح موما العقد الأخير من هذا القرن فى موسم ١٩٩٠ ـ ١٩٩١ بمعرض ضخم قدمه تحت اسم «الرفيع والمتدنى» : الفن الحديث والثقافة الشعبية» وقد فسر منظمو المعرض هذه التسمية بتعريفهم للفن الحديث بأنه «تقليد الحرية الموسعة للخيال الفردى الذى بدأ مع بداية القرن العشرين الذى حفز **سورا seura وبالا Balla وبيكاسو وبراك وليجيه ودوشامب وميرو وماجريت وجونز** وغيرهم. «نحن نسمى هذا العمل فنا رفيعا «لا لتمجيده أو عزله بل لأن هؤلاء

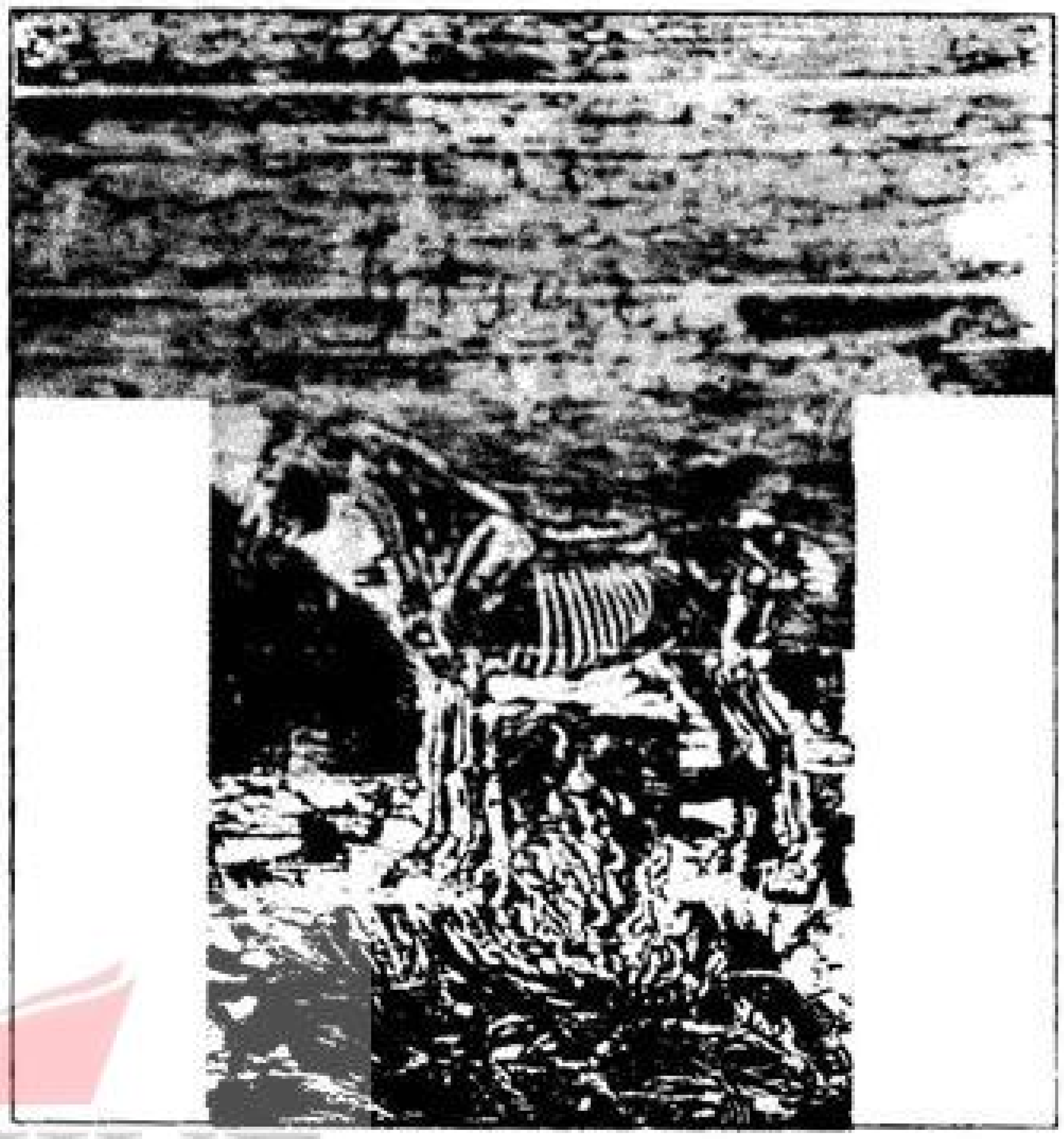
الفنانين وأعمالهم يمثلون مادة أولية ينبغي أن يؤكدها أي تاريخ للفن في هذا القرن» وتقول مقدمة كتالوج المعرض الضخم أيضا (٤٦٠ صفحة) إن كلمة متدن أكثر إشكالية «فهناك عدة أشكال مختلفة للتمثيل التي لم تهتم بالتقاليد الغربية العظيمة واعتبرت متدنية حسب معايير الفن المقبولة والتي قام الفنانون المحدثون مع ذلك بتقديمها من جديد واستلهامها ويمكن تسميتها بالفن الجماعي أو الثقافة الشعبية وهي تشمل «الجرافيتي» والكاريكاتير ورسومات الكارتون وإعلانات الصحف ولوحات الإعلان الجدارية Bill Board وكتالوجات السلع إلى آخره.

وقد تعرض هذا المعرض لهجوم نقاد الفن مع اختلاف ميولهم وأهوائهم وتحيزاتهم وقد وصفت **روبرتا سميث** وهي من غلاة المتحمسين لشطط بعض فناني ما بعد الحداثة، المعرض بصحيفة النيويورك تايمز بأنه كارثة وعشوائي وغريب وضار. بينما قال **روبرت هيوز** Hughes بمجلة التايم إن المعرض «مضار أكثر منه ضارا» واحتج **هيوز** بصفة خاصة على وضع الثقافة «المتدنية» من جرافيتي ومطبوعات شعبية وكاريكاتير ومسلسلات الكارتون الفكاهية وغيرها في المتحف جنبا إلى جنبمع لأعمال الرفيعة واتهم الناقد متحف «موما» تحت قيادة أمينه الجديد **كيرك فارندو** Varnedoe بالتخلي عن رسالته المقدسة للتميز الثقافي.

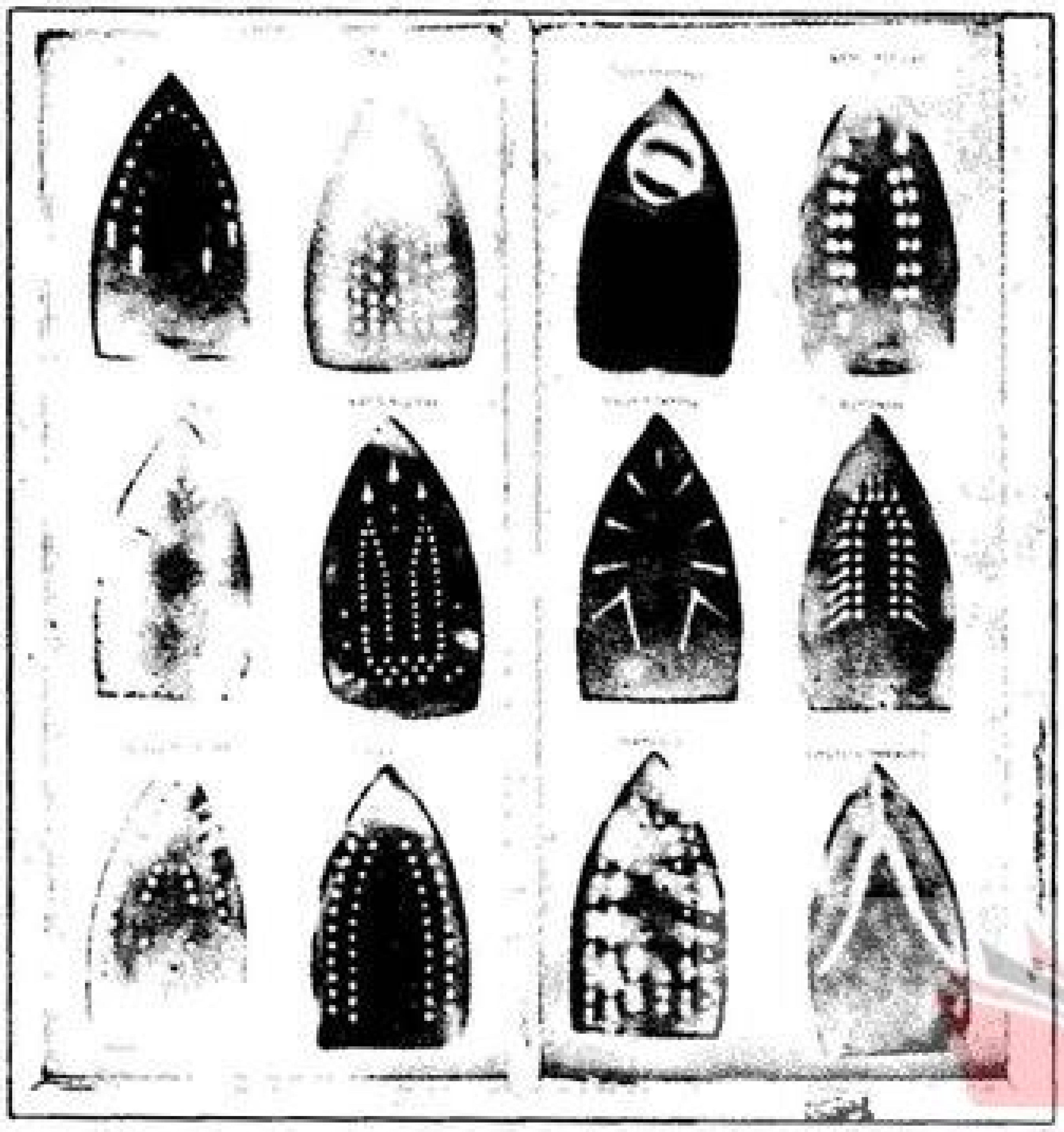
وبرغم ردود الأفعال السلبية على صعيد النقد لمغامرة متحف نيويورك للفن الحديث فقد نجح معرض «الرفيع والمتدني» في إسباغ الشرعية على الفن المتدني الذي كان مع ذلك موجودا بالفعل من قبل. بل أنه لم يكن في حاجة إلى تعميد متحف «موما» وإلا لما ظهرت في أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات حركة «فن» الجرافيتي التي تهافتت الجاليريهات العريقة مثل، ليوكاستيللي، وماري بون Boone وغيرهما على عرض أعمال رموزها من بين الصبية والشباب الذين احترفوا تشويه قطارات الأنفاق وحوائط المدينة على أثر القبض على أحدهم وهو يرسم بالطباشير أشكالا كاريكاتيرية ساذجة في أماكن لوحات الإعلان بإحدى محطات الأنفاق. وكان من حسن حظ هذا الشاب، **كيث هيرنج** Keith Haring أن كاميرات التليفزيون سجلت الواقعة سواء كان ذلك بالتخطيط أو المصادفة. وعلى أثر ظهوره على شاشات التليفزيون وصحف التابلويد في اليوم التالي، هرول صائدو «المواهب» لالتقاط عدد غير قليل من هؤلاء الصبية الذين حقق بعضهم شهرة عالمية واختفى البعض الآخر في غياهب النسيان بعد أن انحسرت عنهم الأضواء التي لا تتسع بؤرتها، بطبيعة الحال، لتظل ذلك الرهط الكبير من رسامي الأنفاق والشوارع الخلفية.

وبرغم أنه لا يزال هناك دائما من يمارس الجرافيتي في تحد للقانون، لم يعد يقتفي الآن أثر فناني «بخاخة الأصباغ» غير الشرطة. أما صائدو المواهب فقد انصرفوا عنهم بحثا عن المواهب الفضائحية الجديدة، في الغالب، في أماكن أخرى. ومع ذلك، وبرغم معارضة النقاد التي يمكن أن أوسم بعضها بما فيها - معارضة **روبرتا سميث** - بعدم الاتساق والتناقض الذي ينعكس حقيقة على الصورة العامة لفن نهاية القرن. فقد أعطى معرض «الرفيع المتدني» الإشارة لأصحاب الجاليريهات ليلتقطوا ما حلا لهم من نجوم الفن المتدني وكان بعضهم موجودا بالفعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ـ الفنان الألمانى أنسلم كيفر حفر على الخشب ـ تلوين باليد



ـ معرض التفكير عن طريق المطبوعة ويلى كول حرق على الورق بمكواة ساخنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الساحة والبعض الآخر ينتظر الاكتشاف ولكن يبدو أن عباءة «مابعد الحداثة» تكفل وحدها الشرعية لأى شكل من أشكال الفن المتدنى، وأقصد بهذا المصطلح تعريف متحف نيويورك، وهو الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها.

وتوخيا للموضوعية لابد فى هذا السياق، أن نعرض وجهتى نظر متعارضتين حول فكرة «الفن المتدنى» الذى ساد فى التسعينيات فى المتاحف الأمريكية. وخير مثال لذلك بينالى متحف ويتنى **Whitney** الأخير الذى سأتحدث عنه فى معرض استشراف آفاق فن بداية القرن الحادى والعشرين. تقول آن **دوجلاس Ann Douglas** أستاذة الدراسات الإثنية بجامعة كولومبيا أن الفوارق بين الرفيع والمتدنى سوف تنسى تقريبا بعدمائة عام. وتتساءل عن الفن الرفيع سواء كان فرسكات **مايكل أنجلو** بكنيسة «سستين» أو أغنية **كول بورتر** «ليلا ونهارا» **Night Day** هل هو الفن الذى تستطيع إثارته أحيانا أن تصحح ولكنها لا تدمر أبدا، أم هو الفن الذى يحتفظ بجاذبيته؟ وبرغم اتساع المسافة بين عالمى الفن الرفيع والفن المتدنى فى القرن الماضى، إلا أن ذلك لم يكن نتيجة نمو لا مبالاة الجمهور بأمور الحياة الأرقى بقدر ما كان، لأول مرة فى التاريخ نتيجة إيجاد نخبة صغيرة، ولكنها غنية قادرة على رعاية الفن الذى لم يجد أو لم يجتذب جمهورا واسعا. ولا يزال يعرض قدرا كبيرا وليس قدرا

أقل من الفن الرفيع وذلك بفضل تكنولوجيا الثقافة الجماهيرية. لقد كان الفن الجماهيرى خلال قرن تقريبا حتى الآن من أكثر الصادرات الأمريكية رواجا. وبينما كان الفن الرفيع دائما ذا جذور أوربية بيضاء، كان صانعو فن «البوب» Pop أو الفن الشعبى الأمريكى مختلفين إثنيا وعنصريا.

فالناس يريدون من الفن دائما أن يعكس وجوههم على مرآته. لكن الذين كانوا يستطيعون التحكم فى زمن رفع المرآة كانوا يتغيرون على مدى معظم هذا القرن ولا ننسى أن القدر الأكبر من سكان العالم سوف يعيشون بحلول سنة ٢٠١٥ فى مدن ضخمة مثل بومباى ولا جوس وشنغهاى وجاكارتا ومكسيكو ستى، ويمكن أن نضيف القاهرة وتتنبأ الإحصائيات بأن تشكل الأقليات الأمريكية بحلول سنة ٢٠٥٠ خمسين فى المائة من سكان الولايات المتحدة

وتعتقد الكاتبة نفسها أن الحاجز بين الرفيع والمتدنى سقط بالفعل فى اللغة الإنجليزية، بين اللغة التى تتحدث بها النخبة الأنجلو - أمريكية المحظوظة، وتلك التى تتحدث بها الطبقات الدنيا والمهاجر أو اللامنتمى الكولونيالى. ومما يثير الدهشة أكثر من أى شىء آخر فى أدب اللغة الإنجليزية خلال القرن الماضى، ظهور كتاب ناجحين من غير البيض من أمثال، **تونى موريسون وليز إدريك**، وشعراء المقهى النيويوركانى، وفنانى أو منشدى **Rap** الجيتو، وفى الخارج الكتاب غير الإنجليز الذين يكتبون باللغة الإنجليزية القادمين من المستعمرات البريطانية السابقة. إلا أن الإنجليزية التى تلهم هؤلاء الكتاب ليست هى الإنجليزية الكلاسيكية البريطانية، لكنها الفرع الأحدث، وهو الإنجليزية الأمريكية. ولا يرجع الفضل فى ذلك إلى عاداتها اللغوية الحقيقية، بقدر ما يرجع إلى المثال الذى تقدمه. وعملية إعادة اختراع اللغة، التى ابتدع بها الأمريكيون، وخاصة الأمريكيين السود، شكلهم الخاص من اللغة الإنجليزية قد أثرت على متحدثى الإنجليزية فى أماكن أخرى.

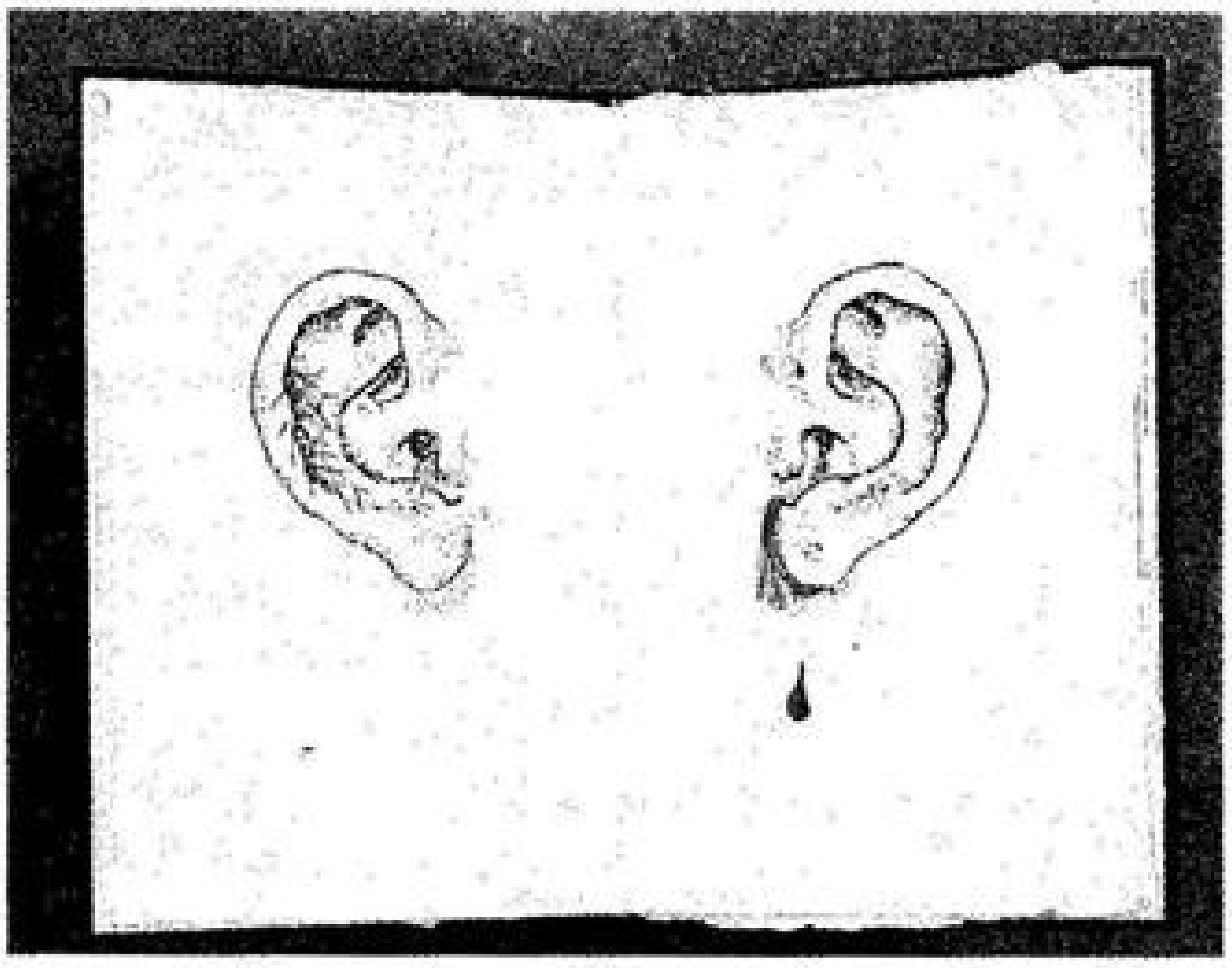
واضح أن دوجلاس قد استشهدت بتطور اللغة الإنجليزية للتدليل على سقوط الحائط الطبقى والعنصرى فى هذه الحالة، بين الرفيع والمتدنى. ولكنها أغفلت حقيقة هامة وهى أن تطور الإنجليزية الأمريكية كان ولايزال نتيجة تفاعلات لا إرادية بين طبقات التربة الاجتماعية.

ولكن هذه الهيمنة كانت أشد ما تكون تحققا فى الفن التشكيلى بصفة خاصة، حيث لعبت عوامل خارجية أخرى دورا هاما فى التعجيل بتهيئة الحركة الفنية الأمريكية للاضطلاع بتلك المسئولية بجدارة. وأقصد دور الفنانين الأوروبيين الذين فروا من باريس إلى نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية.

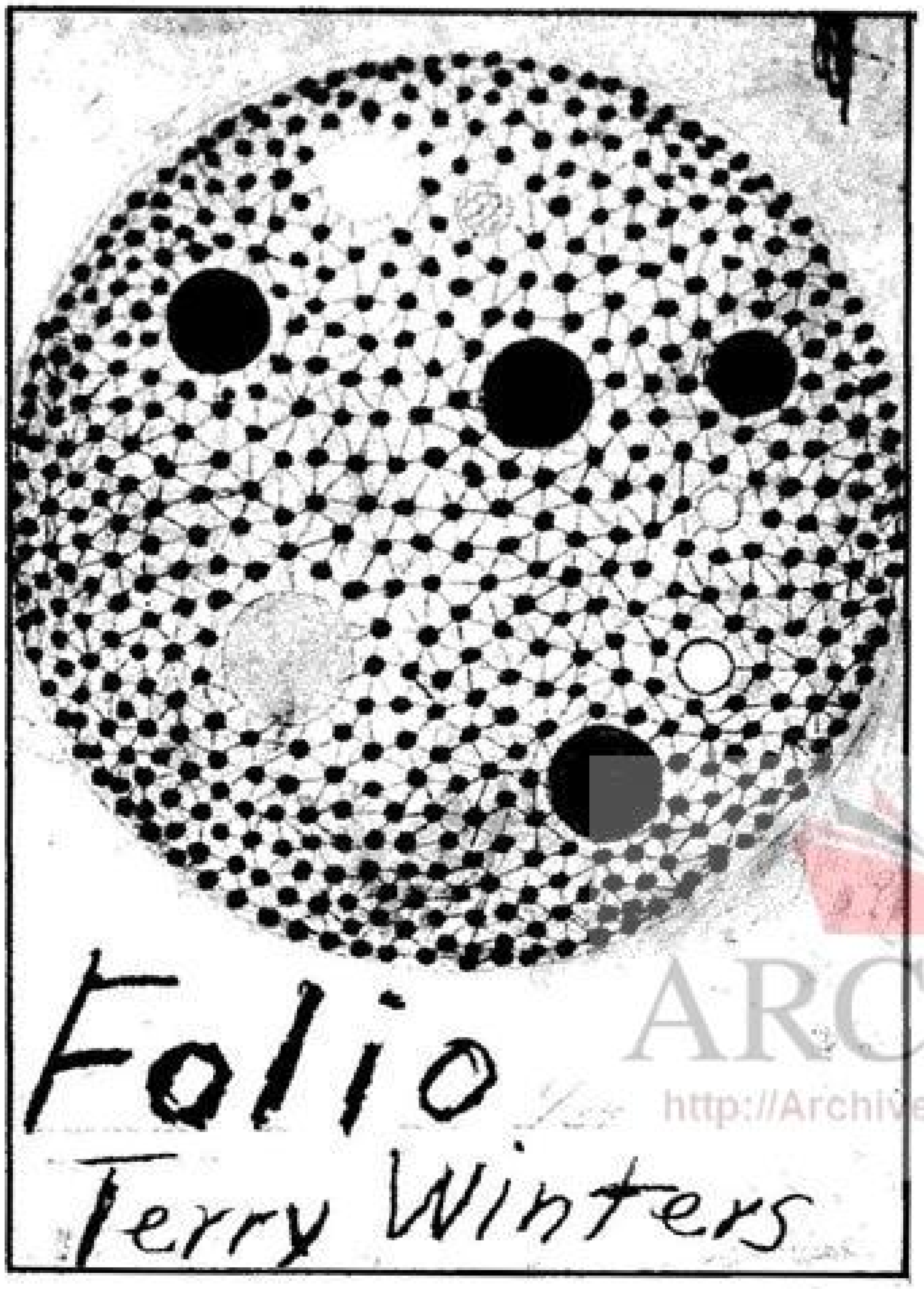
وبرغم أن أوروبا استعادت خلال تلك السنوات الطويلة عافيتها وحيويتها، وربما مكانتها، على المستويين الاقتصادى والثقافى، إلا أن نيويورك، أو الولايات المتحدة، لا تزال تحتفظ بصولجان الحكم، إن لم تكن قبضتها اليوم أشد مما كانت عليه قبل انهيار الاتحاد السوفياتى وتفكك الكتلة الشرقية.

ولازلت أذكر عبارة كتبها ناقد أمريكى فى منتصف السبعينيات، وليس فى منتصف التسعينيات قال فيها، فى معرض الحديث عن أول معرض يقام للفنان الفرنسى **برنار بوفيه** فى نيويورك، إن أى فنان مهما كانت شهرته فى أوروبا يظل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



. منمعرض (الفتكير عن طريق المطبوعة) كيكى سميث ـ حفر على الخشب



ـ يترى ونيترز ليوجراف

فنانا إقليميا حتى يعرض فى نيويورك». ولكم صدمتنى هذه العبارة الشوفينية، خاصة وانى لا أزال أعجب بأعمال هذا الفنان المبكرة.

وإذا سلمنا بحقيقة العلاقة بين السياسى ـ الاقتصادى وقدرة الفن وليد هذا النفوذ على اختراق حدوده الإقليمية والتأثير بقدر وزن هذا النفوذ، لأدركنا خطورة الدور الذى تلعبه المتاحف الأمريكية أساسا، ثم المتاحف الأوروبية الغربية، فى احتكار الحق فى تعريف ما هو فن وما هو ليس بفن وبقول آخر احتكار الحق فى إسقاط الحاجز أو تقريب المسافة، حسب الرغبة، بين الرفيع والمتدنى. ويأتى بعد ذلك دور الجاليريهات وهو بكل تأكيد دور مؤكد.

هل أحتاج إلى سوق أمثلة تاريخية للتدليل على هذا الاستنتاج؟ لا أعتقد ذلك ولكنى تبديدا لأى شك، أجيب على السؤال بسؤال آخر. هل ظهرت مدرسة فنية خلال هذا القرن الغارب لا تنسب إلى أصول الفن الغربى؟

بادئ ذى بدء، لابد من التنويه بأن بينالى متحف ويتنى **Whitney** ينفرد بين مختلف المعارض العملاقة بتأثير خاص على حركة الفن فى أمريكا وعلى جمهور ومقتنيى وتجار الأعمال الفنية، أو بقول آخر سوق الفن. فالجمهور يتطلع إلى البينالى بغية الاسترشاد. وعالم الفن يتطلع إليه بصفته الإشارة الكبيرة من مؤسسة الفن للعالم التجارى. فالبينالى، يستطيع أن يرفع قيمة عمل الفنان الشاب إلى حد كبير،

وإن كان يقل تأثيره على أسعار وشهرة الفنانين الراسخين، الذين يعتبر اشتراكهم فى البينالى شرفا أكثر منه ضرورة.

وهذا المعرض بالذات، حسب التشبيه الأمريكى، هو المكالمة التليفونية المفتوحة الوحيدة لإسناد دور فى عالم الفن فى نيويورك. ويقول آخر وبالتشبيه نفسه هو، بالنسبة للفنان المغمور نسبيا، فرصة للصعود فجأة إلى مسارح برودواى.

ولما كان بينالى ويتنى هو بالفعل صانع النجوم فى بلد يقوم اقتصاده على استثمار ذيوع الاسم، ولا فرق بين اسم علامة تجارية أو اسم لاعب كرة أو ملاكم أو ممثل أو ممثلة أو مغن أو مغنية. ولا يستثنى من ذلك أسماء الخارجين على القانون، وحيث أن أمناء المتحف الذين يناط بكل منهم بالتناوب مهمة اختيار الفنانين لكل معرض فليس من قبيل المبالغة إذن أن نقول إن «الويتنى» بصورة خاصة، والمتاحف الأمريكية الأخرى، وفى مقدمتها «الموما» بشكل عام تستطيع فى واقع الأمر أن تملى على الحركة الفنية فى أمريكا اتجاها فنيا بعينه،أو أكثر من اتجاه، كما هو الحال اليوم.

ووفقا للعلاقة الطردية بين النفوذ السياسى - الاقتصادى والقدرة على فرض النموذج الثقافى، نستطيع أن نفهم بسهولة سبب انتشار، بل هيمنة صادرات الثقافة الشعبية الأمريكية، وبالضرورة الاتجاهات الفنية التى تتبناها تلك المتاحف، بغض النظر عن أصول ومنابع هذه الاتجاهات وقد عشت فى نيويورك حتى الآن أكثر من ٢٢ سنة، شهدت خلالها كيف تطورت كثير من المدارس الفنية، ومنها مدرسة فنانى الشارع الجرافيتى، الذين مرت أعمالهم، فيما يشبه لمح البصر، بمحطات تفصلها مسافات خرافية، وهى بالتحديد المسافة بين شخبطة أو خطوط عاجزة على جدار قديم ببنايات قاع مدينة نيويورك وجدران أنفاق قطاراتها المظلمة، وأسفلت شوارع سوهو والإيست فيلدج، وبين حائط برلين ومتحف ويتنى وموما فى نيويورك وبقية المتاحف الأوروبية الهامة.

ومن أبرز وأنجح نجوم هذه المدرسة - والنجاح الذى أعنيه هو النجاح المادى على وجه الدقة ولا علاقة له بأية قيمة فنية، الفنانان المنكوبان **ميشيل باسكويت**، الذى قتلته المخدرات فى سن السابعة والعشرين، **وكيث هيرينج** الذى قتله مرض «الإيدز» فى ميعة الشباب.

وفى الحقيقة، كان الجرافيتى قد ظهر فى أوائل السبعينيات لا كحركة فنية، ولكن كمرض اجتماعى أو كتعبير عن التمرد الاجتماعى أيضا اتخذ شكل بثور شوهت وجه مدينة نيويورك. ولكن يبدو، من منظور استرجاعى، أنه كان اتجاها فنيا سابقا لزمانه، والتعبير الذى يطلق على هذه الفئة من الحركات الفنية هو الطليعية. ولو أنه لم يعتمد كفن شرعى إلا مع تطور حساسية أمناء ويتنى، الذى فتح أبوابه لأعمال الجرافيتى فى الثمانينيات، وأصحاب الجاليريهات الذين يبحثون دائما عن الجديد المثير للجدل ولفت الأنظار.

وكان الأمين الذى أؤتمن على اختيار الفنانين **كلاوس كيرتيس** Klaus Kertess وهو صاحب جاليرى سابق، وكان أول من عرض **برايس ماردن** Brice Marden **وتشوك كلوز** Chuck Close ولعل الفرق الشاسع بين رؤيتى وأسلوبى الفنانين. يفسر وصف **كيرتيس** بأنه يمثل الجسر الذى يربط بير رسمية

ـ روبرت روستنبرج سيلت سكرين على قنيل لاصق ـ سيارة ـ باص

المتحف وجسارة وتجارية الجاليرى، أى بين الرفيع والمتدنى، كما أنه داعية قوى لكل فنان يرضى ذوقه.

ولكن هذا الاتساع فى مجال الذوق كان ردا على كارثة البينالى الأسبق نظمته الأمينة المقيمة **إليزابيث سوسمان** والذى أعطى مكان الصدارة للفن السياسى، وكادت تختفى منه أعمال التصوير. الأمر الذى جعل النقاد ينعون تخلى الويتنى عن الفكرة الأصلية للفن كخامة بصرية، حتى أن دعاة الفن كموقف سياسى تساءلوا عما إذا كان هذا الاتجاه قد بلغ ذروته بالفعل، وشكوا من أن الويتنى كان وراء الانحدار، حتى أن ناقدا شابا مثل **مايكل كيملمان** Kimmel man أصغر من رأس قسم النقد الفنى بصحيفة نيويورك تايمز ـ بعد **جون راسل وقبله هيلتون كرامر** ـ قالها صراحة «إننى أكره هذا المعرض. فلا شىء، حقيقة، فى البينالى يشجع على أو حتى يكافئ الملاحظة الوثيقة.

ولكن **هيلتون كرامر**، رئيس تحرير مجلة The New Criterion سخر من تلك الشائعات التى رددت أن بينالى الويتنى الأخير يمثل عودة إلى فن التصوير. وهو يرى أن أعمال التصوير التى عرضت قصد بمعظمها إما أن تكون رموزا تمثل مجموعات «أقلية» معينة مثل المرأة والشواذ .. إلخ، أو لتبيان أن فن التصوير، إذا رُبط بأى من قضايا الساعة السياسية، أو برنامج القضايا الجنسية يمكن أن يكون مثيرا للتقزز، شأن أى خامة فنية أخرى فى الاستخدام الراهن وحتى الفنانون القليلون، الذين يمكن أن

يعجب بهم المرء قد وضعوا فى المعرض لأسباب خاطئة، فمنهم من يمثل المرأة أو مرحلة من العمر المتقدم، أما **برايس وسى تومبلى** Cy Twombly اللذان تعتبرهما المؤسسة المتحفية من العبقريات الحية، فهو يعتبرهما زائفين تماما. ويقول إن البينالى، على أية حال، لا يوفر المناخ الذى يمكن أن يفضى إلى خلق أو تأمل التصوير، ولكنه تحول إلى كرنفال من أعمال الرعب والانحراف والبيانات السياسية وتسجيل وثائقى للحياة المتدنية، إلى حد أنه لو تصادف وجود أى عمل تصويرى عظيم فإنه سوف يبدو غريبا فى هذه الصحبة.

وقد لاحظ **كرامر** أن الأسبقيات فى اختيار المعروضات كانت بلا شك فى مكان آخر. فى أعمال التجهيز، أو مايسمى فى مصر بالعمل المركب والفيديو والفوتوغرافيا الإيروتيكية وأشياء غريبة تتخفى فى زى النحت.

ويقول آخر، إن الويتنى يفعل الشىء المعتاد ـ البحث عن المنحرف والبذىء والسياسى على حساب القيمة الفنية، ولا يهم إذا كان الأمين فى هذه المرة **كلاوس كيرتيس**، وليس أحد المفضلين الآخرين للمتحف، فقد وضع برنامج الويتنى الأساسى بشكل نهائى قبل تعيين أمين البينالى. وربما قد أعطى **كيرتيس** Certess معرض هذا العام نبرة شذوذ جنسى أكثر تأكيدا عما إذا كان الأمين ـ أو القوميسير كما نسميه فى مصر ـ شخصا آخر، وفيما عدا ذلك لا يحتمل أن يكون البينالى مختلفا لو أن المتحف كان قد عين شخصا آخر. فالويتنى كان سيظل هو الويتنى ويكفى أن أذكر لمن لم يشاهد هذا البينالى، حتى يستطيع أن يكون رأيه الشخصى دون التأثر برأى آخرين أن العمل المحورى للمعرض كان عبارة عن ١٥٠ وفى قول آخر ٢٥٠ مرتبة مطوية بطريقة عشوائية ومربوطة بحبال فى كتلة ضخمة لا شكل لها تتخللها مئات الكعكات المهترئة، ومدلاة من سقف مدخل الطابق الثالث لمبنى المتحف فى شكل استفزازى. وقد قدمها المتحف كعمل نحتى للفنانة **نانسى روبنز** باسم «مراتب وكعكات».

ويقول **كرامر** إن «مراتب وكعكات» برغم أنها عمل مقزز تماما، إلا أنه، مع ذلك يعتبر تدريبا على السمو الغنائى، بالمقارنة، بعمل **نارى وورد** Nari Ward «حافظ السلام» وهذا التجميع المقزز المؤلف من نعش مغطى بشحم أسود وكمية من الكاربريتورات ومضارب بيسبول محروقة لإفراز ما يسميه المتحف بجدية «شعرية روحية من نفايات حضرية».

واستكمالا لبلوغ السمو الروحانى حرص **كيرتيس** على تأكيد التمثيل الجنسى، وكان العمل الرئيسى فى هذا الاتجاه جدارية «عشق طوكيو» **لنان جولدين** التى شغلت حائطا ضخما من المعرض، وتتألف من ٧٨ صورة فوتوغرافية لأزواج من الرجال الشواذ والنساء السحاقيات فى أوضاع جنسية مختلفة.

وبينما تؤكد **ديبورا سولومان** Deborah Soloman ملاحظة **كرامر** عن ارتفاع نبرة الشذوذ فى البينالى، فيما تسميه مدرسة Mapple thorpe، المصور الفوتوغرافى المعروف الذى لاتزال أعماله البورنوغرافية، بعد مرور سنوات على وفاته بالإيدز، تثير الجدل بين المثقفين والمسئولين، إلا أنها تختلف مع **كرامر** حول تقييم «مراتب وكعكات» التى اعتبرتها رائعة

ـ من معرض (الرفيع والمتردى) (متحف موما)

البينالى وهى تقول إنها تتدلى من السقف فى كتلة باروكية عملاقة تتلوى. وهى ترى، إذ تنظر إليها، سحابة وشخصا ميثولوجيا مجنحا وبالون الرجل العنكبوت فى استعراض «ماسيز» Macy's يوم عيد الشكر. وتضيف أن «مراتب وكعكات» تبدأ ككومة من المراتب القذرة وتنتهى كتجل للقوة المتسامية للجنس والنوم والأحلام، وتؤكد أنها، بالنسبة لها، تطغى على المعرض أجمعه أو تسرقه حسب تعبيرها.

وواضح أنى لا أسوق هذين المثالين لنظرتين متناقضتين لناقدين، أحدهما مخضرم طويل الباع، والأخرى ناقدة بصحيفة مرموقة، وول ستريت جورنال، لعمل فنى واحد، إلا لكى أسجل حقيقة هامة الا وهى أن النقد الفنى هو فى نهاية الأمر ليس علما ولكنه أقرب إلى الذوق الذى صقلته معرفة بتاريخ الفن ومخزون بصرى لا حدود له والقدرة على قراءة مقارنة للعمل الفنى من منظور خاص.

ويبقى السؤال... هل يختلف اثنان فى رؤية كومة من المراتب القذرة الملطخة بكعكات فاسدة إلا فى حالة واحدة، وهى اختلال معايير التذوق؟

ولكننى أستطيع أن أضيف إلى أسباب هذا التناقض البين فى رؤية الأشياء النفاق الاجتماعى الذى يمنع الناس من مصارحة الملك بأنه عار، فإذا كان متحف مثل ويتنى يعرض ربطة المراتب الملطخة كأنها ثريا تتدلى من السماء، فمن ذا الذى

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

يمكنه أن يتجاسر بمجرد توصيف ما يراه بلا إضافة أو حذف، إلا ناقد له باع هيلتون كرامر؟

ومع ذلك، وبرغم شجاعة هذا الناقد، فقد أصبحت كلماته فى عصر غلبة المتدنى مجرد صيحة صادقة فى البرية.

وتقول دوبرا سولومان عن حق، أن بينالى ٩٥ قانع بأن يكون سوبرماركت فن بدون تميز كبير وكثير من التراوح، فلا يوجد فنان واحد مهيمن، ولم يركز على حركة فنية واحدة لإبراز تفردها الأمر الذى يؤكد أن هذا العصر هو مجرد مقبرة للحداثة. ومع ذلك لا يمكن إلقاء اللوم على القائمين بالمعرض، لأن الغرض من البينالى هو أن يكون مسحا للفن الأمريكى،، ولايطلب منه، بطبيعة الحال، أن يخترع هذا الفن، ولأول مرة، أدى البينالى وظيفته.

وتأكيدا لملاحظة تعايش المتدنى والرفيع مع غلبة المتدنى فى معظم الحالات أشير إلى معرض أقامه متحف نيويورك «موما» خلال المدة من يوليو إلى سبتمبر هذا العام تحت اسم «التفكير عن طريق المطبوعة» والذى اعتبره النقد بمثابة حلقة فى مسلسل «الرفيع والمتدنى» أو «انتقام آندى وورهول».

ويقول هيلتون كرامر إن رسالة هذا المعرض هى نفس رسالة أو مهمة معرض «الرفيع والمتدنى». وأنه قد صمم بحيث يفكك الحداثة باسم أيديولوجية ما بعد الحداثة. وتقول ديبورا واى Deborah Wye، كبيرة أمناء إدارة المطبوعات والكتب المصورة، بالمتحف - فى مقدمة الكتالوج الصادر ككتاب - إن الحتمية الرئيسية لأيديولوجية ما بعد الحداثة هى إعطاء أولوية «للمضمون الاجتماعى على «الشكل» ويعنى ذلك أولوية السياسات على الجماليات. وتتألف معظم المعروضات من أشياء كانت تسمى «مطبوعات» وأصبحت الآن تسمى «فن الطباعة» بينما استبعد من المعرض كل ما كان يسمى «فنا جميلا» مع استثناء بعض أعمال Elsworth Kelly وريتشارد ديبنكون Diebenkorn وقلة أخرى من أساطنة الحداثة فى هذا المهرجان ما بعد الحداثى.

وكحلقة فى سلسلة «الرفيع والمتدنى» كانت معروضاته القليلة من الفن الرفيع أقل مستوى من أمثلة الفن الرفيع فى المعرض الأصلى الأول، ولكن معرض «التفكير عن طريق المطبوعة» انحدر فيما عدا ذلك إلى مستويات البروباجندا والموعظة والابتذال والتفاهة التى لم تخطر على بال منظمى معرض «الرفيع والمتدنى» ولنا أن نتساءل ما هو وجه الاختلاف بين «تى شيرت» طبعت عليه عبارة «إن إساءة السلطة لا تثير الدهشة» وبين أى «تى شيرت» آخر يحمل مختلف العبارات الجوفاء والبلهاء الأخرى التى تباع على أرصفة شوارع مانهاتن إلا فى أن القميص الأول يعرضه متحف «الموما» كعمل فنى لفنانة معروفة، جينى هولزر. وهل يذهب الإنسان إلى متحف لقراءة مثل هذه «الحكم» البالية سواء كانت تحمل اسم جينى هولزر أو باربرا كروجر وغيرهما ممن تخصص فى هذا النوع من عبارات الموعظة أو حتى السخرية سواء على تى شيرت أو صورة فوتوغرافية منتحلة فى معظم الأحيان، تحت ادعاء أنهم ينتجون فنا جادا.

ويفسر «كرامر» ظاهرة التدنى هذه بأن الخوف من الاتهام بالنخبوية - وهو نتيجة مباشرة لتطبيق مبدأ «الملاءمة السياسية» على عالم الفن الرفيع - أصبح بمثابة المكارثية الثقافية فى هذا العصر. وقد أصبح هذا المبدأ الآن جزءا من المناخ الثقافى فى عالم الفن المهنى

حتى أنه لم يعد يعتبر كخيار أو اختيار. فالامتثال بأوامره إلزامى وحتى فى مؤسسات مثل «الموما» التى أنشأتها نخبة اجتماعية وثقافية من أجل الارتقاء بالمستويات الفنية بين غير المثقفين إستطيقيا وتمكينهم من الوصول إلى فهم أعظم فنون العصر الحديث.

ويذهب **كرامر** فى تفسيره لظاهرة جنوح المتاحف الأمريكية العريقة إلى سياسات احتضان الفن المتدنى، وهو أن هذا الفن يساعد على نحو فعال إحدى الحتميات الأخرى التى تبنتها هذه المتاحف مؤخرا كممارسة إلزامية: وهى إعطاء الأولوية لعملية التسويق. ونتيجة لذلك تتضافر السياسات الجماهيرية مع التجارية الساخرة لتنتهك المستويات الفنية باسم «الأخذ بالبساطة فى الحياة الثقافية. ولم يعد فى الوسع التمييز فى عالم الفن المؤسسى بين القوميسير الثقافى ووكيل الإعلانات التجارية، لأن هدفهما المشترك هو القيمة الفنية.

ولذلك، كجزء من مهرجان «التفكير عن طريق المطبوعة»، عهد «الموما» إلى **باربرا كروجر** بإعداد مطبوعات، أو بدقة أكثر، أفيشات الصقت على ظهر ٤٠ باصا، وأعد الفنان الفرنسى، **جان شارل بليه**، بطلب من المتحف أيضا، ملصقات أو مطبوعات علقت على ١٥ كشك تليفون خلال شهر يوليو الماضى. كما طلب المتحف من **باربورا كروجز** تصميم تى شيرت لتسويقه خلال المعرض، إلى جانب كرتونات اللبن التى حملت نصائح عن العنف فى البيوت من تصميم الفنانة **بيجى ديجز** Peggy Diggs، وقد عرض المتحف نماذج منها كأعمال فنية، بينما قامت إحدى شركات الألبان بتسويقها.

كان فى نيتى أن أكتفى بهذا القدر من الشواهد كأساس موضوعى وعملى يستند إليه استنتاج أن الفن المتدنى أو الفن الشعبى الذى قد تسلل بالفعل إلى المتاحف العريقة والجاليريهات وأماكن العرض البديلة الأخرى، تحت أقنعة مختلفة، من بينها فن التجهيز - الذى يسمى فى مصر بالعمل المركب، والفوتوغرافيا، والفيديو، وفن الأداء، إلى ما لا يحصى من تجليات، هذا الفن سوف يتسلل أيضا إلى القرن الحادى والعشرين، متزودا، على الأرجح، بإمكانيات الكمبيوتر التى تتعاظم يوما بعد الآخر، وخاصة فيما يتعلق باستخدامات الكاميرا الرقمية وتطوير مطابع الكمبيوتر الشخصى والتجارى على حد سواء.

ويبقى السؤال الذى لا يجد جوابا حتى الآن... هل أعمال الفيديو التى ينتجها فنانون تشكيليون، يمكن أن تنسب لفنون التصوير أو النحت أو الحفر، التى نجملها فى عبارة الفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية.

إننى أطرح هذا السؤال الآن برغم أن جميع المتاحف وعددا كبيرا من الجاليريهات قد حسمت الرد عليه. ولكننى مع ذلك أؤمن بأن عمل الفيديو ينتمى أساسا إلى فن الفيلم ولا يجب أن يعرض كفن تشكيلى، كما أن «عمل التجهيز» الذى قد يتضمن مكونات تصويرية أو نحتية أو فوتوغرافية وغيرها من أشياء أخرى، هو أقرب إلى المسرح منه إلى الفن، واعذرونى إذا أسقطت كلمة تشكيلى عن عمد، لأن كلمة الفن وحدها فى العالم تعنى الفنون التشكيلية . كما أن «فن الأداء» هو عمل مسرحى فى الأصل، سواء تجرد الفنان من ملابسه، كما يفعل كثير من فنانات الأداء الأمريكيات، أو ارتدى صديريا من الجوخ أو حتى دهن الحيوان، كما كان **جوزيف بيوس** Joseph Beuys يفعل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أثرت هذه القضية الإشكالية لمجرد التأكيد على مدى الخلط الذى وقع فيه سدنة الفن الغربى فى عصر ما بعد الحداثة، ولا أعتقد مع ذلك أنى ابتعدت قيد أنملة عن مسارى الذى اختطته منذ البداية لتعقب اتجاهات الفن فى السنوات الأخيرة من القرن. ولذلك سأكتفى بمجرد تسجيل الملاحظة على أن أوفيها حقها من الدراسة فى مناسبة أخرى.

وأعود إلى موضوعى الأصلى «الرفيع والمتدنى» فأضيف مثلا أخيرا إلى الأمثلة السابقة تأكيدا، كما قلت، للأساس الذى أقمت عليه استنتاجى.

فقد وقعت على «عرض نقدى» نشر بملحق «الفنون والاستمتاع» بعدد نيويورك تايمز الأسبوعى الصادر فى بداية ديسمبر المعرض أقيم خارج نيويورك Annandle- on- Hudson بنفس الولاية. وبرغم أنى كنت على وشك الانتهاء من كتابة هذه المداخلة، شعرت للوهلة الأولى أن رأى الناقدة صاحبة العرض روبرتا سميث، فى قضية «الرفيع والمتدنى» التى يثيرها المعرض هو أفضل ما يمكن أن أسوقه فى الختام من أدلة موضوعية تخدم استنتاجى. وبصفة خاصة، لأن هذه الناقدة بالذات، كما ذكرت من قبل، من غلاة النقاد الذين ينحازون لرموز أو نجوم التدنى، وعلى رأسهم، على سبيل المثال لا الحصر، جيف كونز Geff Koons.

وبطبيعة الحال، لايتسع المجال للتعرض بالتفصيل لأعمال المعرض الذى أقيم تحت اسم «بلا هدف» عن صدق بمركز متحف دراسات عمل الأمناء بكلية بارد Bard. ويشترك فى العرض ٧٨ فنانا يمثلون عدة أجيال معاصرة، من بينهم فنانون مخضرمون مثل كليس أولندبرج، واندى وورهول وسيجمار بولك إلى دانا هوى Hoey، وهى مصورة فوتوغرافية تخرجت هذا العام فقط من جامعة ييل Yale وتمارا فايتس، فنانة أدائية ـ تجهيزية من لوس انجلوس.

وتتألف المعروضات باختصار من أفيشات حفلات الروك ـ آند ـ رول وأغلفة «ألبومات موسيقى البوب وفيديوهات ـ موسيقية، وقمصان تى شيرت ولقطات من برامج التليفزيون إلى آخره.

ويقول جوشوا دكتو، منظم المعرض أن «بلا هدف» هو معرض كاستعارة، قصد به أن يكشف طبيعة الثقافة الشعبية ذات الثقوب أو النفيذة.

ولكن روبرتا سميث اضطرت، بعد جولة سريعة بين المعروضات، إلى الاعتراف بأن «بلا هدف» ليس معرضا عظيما، وهو فى حقيقة الأمر، مزعج ويزداد إزعاجا مع الوقت. ومن الأفضل أن نتعامل مع المعرض كممارسة أنثروبولوجية وإثنوجرافية وليس كمكان لقضاء وقت ثمين فى متعة إستيطيقية. وقد يساعد المرء أن يفكر فيه كمعرض «للرفيع والمتدنى» موجه للمراهقين ويستطيع أن يتصور المرء أنه يمكن أن يقنع المشاهدين الأصغر سنا بأن الفن المعاصر هو شىء رائع لا يثير الرهبة، مجرد امتداد لكل شىء يحبونه وهم ينمون.

وتقول فى مكان آخر إن «بلاهدف» فى النهاية يحقق ما يعنيه اسمه فهو يتحلل ويلغى نفسه ويتبخر، كلما أوغلت فيه. وهو يجعل كل شىء يبدو فقاعيا وخفيف الوزن، ويعيد تعريف شكل معرض الفن كشىء مرن على نحو خلاب ولكنه فى الغالب يلحق الضرر بالفن المستخدم وهو يقدم قرينة عامة على أن دين الفن الراهن للثقافة الشعبية ضخم.

صبري حافظ

«جداول نهر أوتا السبعة» وملحمة العصر الدرامية

يعرض المسرح القومي الإنجليزي الآن عملا مسرحيا على درجة كبيرة من الأهمية هو (جداول نهر أوتا السبعة The seven (streams of the River ota للمبدع المسرحي الكندي المرموق روبير لوباج Robert Lepage وهو عمل مسرحي ملحمي بأي معيار من المعايير لأن عرضه يستغرق ثماني ساعات كاملة، يستطيع المشاهد رؤيتها في يوم كامل في نهاية الأسبوع أو على قسمين متتابعين في يومين مختلفين طوال أيام الأسبوع، ولأن مجال حركته في المكان يمتد من كندا والولايات المتحدة إلى اليابان، كما يمتد في الزمان من الحرب العالمية الثانية ومأساتيها الكبيرتين هيروشيما ومعسكرات الإبادة النازية إلى الزمن الراهن، زمن العرض نفسه، وإلى المستقبل القريب عام ١٩٩٧ الذي أصبح حاضراً وقد استغرق إبداع هذه المسرحية الملحمية الضخمة أكثر من ثلاث سنوات، لأنني شاهدت صيغتها الأولى قبل أكثر من عامين عندما جاء بها روبير لوباج من كندا عام ١٩٩٤ إلى مهرجان إدنبره المسرحي، ثم إلى مسرح «ريفرسايد ستوديوز» بلندن بعد ذلك وكان طول صيغتها الأولى تلك ثلاث ساعات وأذكر أنه قدمها على أنها عمل لم يكتمل بعد، ومع ذلك فقد استحوذ على اهتمام الجمهور واستأثر بإعجابه ثم عرض عام ١٩٩٥ صيغتها الثانية التي بلغ طولها خمس ساعات في عدد من البلدان الأوربية واليابان، وإن لم يأت بها إلى بريطانيا. وها هو يجئ هذا الشهر بصيغتها الثالثة، ويبدو أنها الأخيرة والتي يبلغ طولها ثماني ساعات إلى لندن، وإلى المسرح القومي العتيد فيها وقد عرضت هذه الصيغة لأول مرة في الملتقى الدولي للمسرح بمدينة كيبيك في كندا في مايو الماضي، وانتقلت بعد ذلك إلى فيينا ودرسدن وستوكهولم وكوبنهاجن ولندن والتي ستتوجه بعدها إلى باريس ونيويورك ثم ينتهي بها المطاف في اليابان.

فقد كانت اليابان هي بدء هذا العمل، ولابد أن تكون منتهاه كذلك. لأن روبير لوباج - وهو أبرز مسرحي كندي معاصر سبق أن قدمت لقارئ (العرب) عددا من عروضه السابقة قد استلهم هذا العمل نتيجة لزيارته الأولى لليابان ولمدينة هيروشيما التي سقطت عليها أول قنبلة ذرية بالذات. ولأن النهر الذي تمنح جداوله السبعة المسرحية عنوانها هو نهر «أوتا Ota» الذي يمر بها وتتشعب عبرها جداوله وكان لوباج يفكر في أن تكون مسرحيته تلك احتفالا بالذكرى الخمسين لإسقاط أمريكا قنبلتها البربرية، أقصد الذرية أو العكس بالعكس، على هذه المدينة اليابانية الساحرة. وقد سحرت هذه المدينة روبير لوباج كما يقول لنا في مقدمته للمسرحية بحيويتها الدافقة، وحسيتها العارمة وجمالها الأخاذ ولأنه كان يتوقع أن يجد مدينة مليئة بالندوب والقروح مثقلة بجراح هذا العدوان البربري الأمريكي الغاشم فإن حيوية المدينة وحسيتها وسحرها وتفاؤلها قد أثارت فيه رغبة عميقة في التعرف على مصدر هذه الحيوية من ناحية، وفي تلمس طبيعة التحولات التي انتابت المأساة حتى تبدت الآن، بعد نصف قرن من وقوعها تقريبا في هذه الصيغة العقدة من الإغراق في الحسية والإقبال على الحياة فليس باستطاعة ابن هذا القرن أن يفهم كيف تمكنت هذه المدينة اليابانية من هضم هذا العدوان الأمريكي المريع والإفاقة من صدمته المرعبة اللهم إلا بالدخول بالفن نفسه إلى محراب هذه العملية المعقدة ومحاولة سبر أغوارها ولأن لوباج يعمل مع فريقه المسرحي الذي يعرف باسم «في الآلة Ex Machine» - وهي تسمية مستقاة من التعبير اليوناني الشهير «الإله في الآلة» والذي كان يستخدم حينما يضطر المسرحي الإغريقي إلى اللجوء إلى الآلهة للتدخل في الحدث وتغيير مقاديره بعد أن يعجز عن حل عقدته بطريقة معقولة - بمنطق الإبداع الجمعي، فقد بدأ في تجسيد التناقض الدفين بين الحاضر والتاريخ من خلال استخدام إطار مشهدي بالغ الجمال والبساطة اليابانية في آن، وبين المحتوى المثقل بالحزن والرعب والشجن والذي يريقه العرض ببراعة في هذا الإطار المشهدي الجميل الذي لا نهاية لما ينطوي عليه من رؤى واحتمالات..

وتسعى المسرحية إلى إبداع ما سماه بيتر بروك في تقديمه الجميل للمسرحية بـ مسرح يقع في المنطقة التي يرتبط فيها واقع عصرنا المرعب، والذي يستعصى على الفهم، بالتفاصيل العادية للحياة اليومية، تلك التفاصيل بالغة الأهمية بالنسبة لنا، وبالغة التفاهة في الوقت نفسه بالنسبة للآخرين في هذه المنطقة الثرية ينهض مسرح لوباج كله، لا هذه المسرحية وحدها وتنبثق فيه القضايا الإنسانية الكبرى من أكثر الأحداث عادية وبساطة وهو مسرح يتسم بلغته المسرحية المرهفة والمعقدة معا، والتي يحقق فيها المخرج تزاوجا موفقا وحساسا بين التقنيات العصرية الحديثة التي تزود المسرح بطاقات تعبيرية هائلة، وتوسع أفق الخشبة، وإمكانيات المشهد، وبين الطاقات الإبداعية البشرية في العرض المسرحي والتي تعتمد على مهارات الممثل الفائقة فبالإضافة إلى كل صيغ العرض البصري من خيال الظل إلى التمثيل الإيمائي إلى استخدام الفيديو والتصوير المكبر للوجه في لقطات أقرب إلى اللقطة السينمائية الكبيرة أو القريبة والتي تظهر أدق خلجات الوجه، نجد أن المخرج يستخدم كل إمكانيات الممثل الحركية والتعبيرية معا. ويتخلق من خلال هذا المزيج الساحر ما يمكن دعوته بمسرح

التلاعب بالصور بشكل مستمر يجعل لغة الصورة واحدة من اللغات الأساسية للتعبير في هذا المسرح لا تغني عن اللغة المنطوقة ولكنها تدعمها وتثريها ويمتزج بالتلاعب بالصور في هذا المسرح هاجس توالد هذه الصور من بعضها البعض، ولذلك تلعب المرايا بمعناها الحرفي وبكل تشكلاتها بما في ذلك قاعات المرايا والمرايا المتوازية التي تتعدد بها الصورة الواحدة لتصبح جيشا من الصور المتضافرة والمتجاورة والمتحاورة في آن ليخلق هذا كله عالما ساحرا موازيا لعالم الواقع ومفارقا له ولكنه يدير معه على الدوام حوارا جدليا خصبا على المشاهد فك شفراته الدلالية والدرامية باستمرار.

ويرافق تعدد الصور في هذا العمل المسرحي تعدد القصص والحكايات ضمن نسيج واحد يربط هذا التعدد في بنية لا يعادل ثراءها في الخلق والإبداع إلا انشغالها المستمر بهاجس الموت باعتباره عصب الحياة وجوهرها المحرك وليس نقيضها أو بالأحرى باعتباره الطاقة التي تمنح الحياة تألقها وحدتها وحسيتها في آن وهذا هو ما يجعل البنية الدرامية نفسها معادلاً للرؤية الفكرية، أو بالأحرى الفلسفية التي تطرحها هذه المسرحية الملحمية المركبة في انشغالها بالكشف الدرامي عن كيفية تحول مأساة الدمار المرعبة التي عاشتها هيروشيما إلى طاقة حسية مترعة بالحياة بعد خمسين عاما فالموت الذي يبدو في مستوى من مستويات المسرحية موتا عضويا وحقيقيا، هو في مستوى أعمق موت رمزي للطاقة التدميرية المجنونة التي أطلقتها أمريكا من عقالها على اليابان، عندما أسقطت عليها قنبلتيها الذريتين في هيروشيما ونجازاكي، فقلبت اليابان بدأبها، وفلسفتها البوذية العميقة، وعشقها الدائم للحياة هذه الطاقة التدميرية، وردتها على أعقابها إلى مصدرها الأمريكي الذي يبدو في المسرحية وكأنه مصدر الدمار الدائم في عالمنا ومن هنا يجيء نقد المسرحية اللاذع لكندا من منظور أكثر أجنحة الثقافة الكندية أوروبية، وهو منظور كبيبك الفرنسية، ضد جناحها الإنجليزي التابع أيديولوجياً وفكريا لمصدر الدمار في عالم العمل وهو الولايات المتحدة الامريكية.

وتحتل الفلسفة البوذية مكانا جوهريا في هذا العرض، بل توشك أفكارها وتصوراتها الأساسية أن تكون العمود الفقري الذي ينهض عليه العمل كله. ويؤكد لنا روبير لوباج ذلك في برنامج المسرحية ويفسر بنيتها العميقة وفقا لمفاهيم فلسفة الزن Zen البوذية وتنهض تلك الفلسفة على الجدل المستمر بين فكرتي أو بالأحرى قطبي الجاف والمبتل حيث يعد الجفاف عماد الحياة التي يسلكها الراهب البوذي فيمتنع عن الطعام والشراب وممارسة الجنس، بينما يعد الابتلال طريق الشراب والملذات الحسية من طعام وجنس وغير ذلك. ولا تطرح البوذية أحدهما باعتباره خيرا مطلقا والآخر باعتباره شرا مطلقا كما هو الحال في الديانات السامية، وإنما باعتبارهما عنصرين مكملين للحياة لا غنى فيها لاحدهما عن الآخر. ومن هنا فإن لكل منهما قيمته وأهميته وهذا الجدل بين العنصرين بين الانغماس في الحياة والإعراض الإرادي عنها هو محور هذا العمل المسرحي في الوقت نفسه، وهو مفتاح فهمه للموت والدمار باعتباره ذلك الجفاف الذي يكسب الابتلال بملذات الحياة مذاقه المتميز ولا يقتصر تأثير هذه الفلسفة على محتوى المسرحية الفكري أو على رؤيتها الفلسفية والإنسانية فحسب ولكنه يتجاوزهما إلى بنيتها الفنية ذاتها وهي بنية تعتمد على التعدد

وعلى الجدل المستمر بين الأساليب المسرحية والأدائية المختلفة، بل المتعارضة فى كثير من الأحيان ولكن هذه الأساليب كلها تنمج فى سياق طقسى يضفى على العمل رونقا ووحدة فريدة.

وتتكون المسرحية من سبع أجزاء يوشك كل جزء منها أن يكون مسرحية فى حد ذاته، ولكن الأجزاء تتكامل وتتحاور لخلق هذا العمل الملحمى المركب وتعمد المسرحية فى الفصل بين هذه الأجزاء إلى أداتين فنيتين أولاهما فى الإظلام الذى تعقبه فى كثير من الحالات استراحة، ولكن ليس فى كل الحالات، وإلا لكان بالمسرحية ست استراحات وثانيتهما هى استخدام الشاشة التى يكتب عليها بالضوء عنوان الجزء وتاريخ وقوعه لتوضيح أزمته المسرحية المتواكبة، ثم الربط بينها فيما بعد. ويبدأ القسم الأول بنوع من التمهيد الذى يلخص فيه لوباج عالم المسرحية ويقدم لنا عناصر هذا العالم السمعية والبصرية والحركية على السواء ويسمى هذا التمهيد إيادو Iaido وهو فن يابانى من فنون الساموراى القديمة، أو هو بالأحرى إحدى الصيغ الحديثة لفن الساموراى القديم يمارس فيه اليابانى تدريبا متواصلا كالتدريب الذى يقوم به الساموراى لبلوغ مرتبة أبطال الساموراى الكبار ولكن غاية فن الإيادو ليست فى تدريب الفرد ليبلغ مرتبة أى فرد آخر، لأن كل معاييره ودوافعه يجب أن يستمدها من نفسه وإن تكون داخلها فى آن. فمثالك الذى يحتذى وعدوك الذى تتدرب للتغلب عليه هو ذاتك وغاية فن الإيادو الأساسية هى قطع الأنا بالسيف، سيف الأنا نفسها وليس سيف أى آخر خارج عنها وكأنما يقول لنا التقديم إن المسرحية نفسها هى فى بعد من أبعادها إحدى تمرينات فن الإيادو، لأن غايتها أن تجلب عددا كبيرا من البشر من مختلف الخلفيات إلى هيروشيما ليحدق كل منهم فى نفسه، ويختبر قدرته على الدخول فى حرب حقيقية معها.

وبعد هذا التقديم يقدم لنا الجزء الأول المعنون «صور متحركة» والذى يدور فى اليابان عام ١٩٤٥، أى عام إسقاط القنبلة الذرية على هيروشيما، بدايات الحكاية التى ستتابع فصولها على مدى هذه الملحمة المسرحية المتراكبة ويحكى لنا هذا القسم قصة واحدة من الـ «هيباكرشا» وهو الاسم اليابانى الذى يطلق على من نجوا من هيروشيما، حيث لا نجاة بالطبع وقد أقبل على بيت واحدة منهم هى نزومى وعسكرى أمريكى هو لوك أوكونو بعث به الجيش الأمريكى لالتقاط صور لأثر القنبلة على المكان والناس ويبدأ حوار جميل بين الاثنين حول التصوير والضوء ونهر أوتا ينطوى فى عمقه على حوار بين عالمين وبين ثقافتين ندرك منه أن نوزومى تعرف الكثير عن أمريكا، بينما لا يعرف الأمريكى شيئا عن اليابان فقد كانت زوجة دبلوماسى، وهو مجرد عسكرى أمريكى بسيط وبالتدريج تتخلق آليات علاقة بينهما فيها قدر من الغواية ومن لحظة الضعف اليابانية عقب القنبلة، نعرف منها أنه ترك فى أحشائها بذرته وعاد إلى بلده بصورها . وهى على الصعيد الرمزى بذرة العلاقة المرعبة بين العدوان الامريكى الغاشم على هيروشيما، والضعف اليابانى فى هذه اللحظة التاريخية المحددة.

ثم يجىء القسم الثانى والمعنون «جيفرى وجيفرى» ويدور فى نيويورك عام ١٩٦٥ أى بعد عشرين عاما مما دار فى القسم الأول حيث أنجبت البذرة ثمرتها الذى سمته أمه جيفرى. لأن هذا هو اسم الولد الذى كان يحلم به الأب الأمريكى ويذهب جيفرى إلى نيويورك للدراسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبحث عن أبيه المفقود، ويسكن في إحدى غرف بيت يؤجر غرفا، ويكون في الغرفة المجاورة جيفري آخر يداوي والده المريض بسرطان خبيث بالمخدرات التي تسمح له بتحمل الألم ويموت الأب ويساعد جيفري الياباني جيفري الأمريكي ويقرضه حلته ليذهب بها للجنازة، كما يشتري منه كاميرا قديمة ندرك أنها هي الكاميرا التي استخدمت في تصوير أمه، وأن جيفري الآخر هو شقيقه، ولكن دون أن يكتشف أي منهما ذلك، لأن المسرحية لا تريد تقديم ميلودراما المصادفة بقدر ما تريد تقديم التوازن بين خيطيها. ونكتشف بعد ذلك أن جيفري الأمريكي مصاب بالإيدز، ويطلب من جيفري الياباني مساعدته، وتتشابك الخيوط في الأقسام التالية لنكتشف أن ابن ضحية هيروشيما يسترد عافيته، بينما يقع ابن العدوان الغاشم عليها في براثن التحلل والفقر والمرض وتنقلنا المسرحية في القسم الثالث والمعنون «العرس» إلى أمستردام حيث أصبح من القانوني مساعدة الراغبين في إنهاء حياتهم على القيام بذلك وعلى حساب الدولة وهي مسألة تتم تحت الإشراف الطبي بكرامة ودون أدنى إحساس بالألم ولهذا يهرع جيفري الأمريكي إلى أمستردام ويسعى إلى أن يتزوج بهولندية شكلا حتى يؤهله ذلك للحصول على هذا العلاج القاتل والمكلف على حساب الدولة، وحتى يموت بكرامة كما يقول، فلم يبق أمامه إلا انتظار التدهور وهي مسألة تنطوي على دلالاتها الاستعارية، وكأن المسرحية تقول إنه لم يبق على أمريكا في مستوى من المستويات إلا البحث عن الموت بكرامة بدلا من هذا الموت الطويل البشع الذي يدفع الجميع ثمنه العدواني الغاشم وتصحبنا المسرحية بعد ذلك إلى ألمانيا للتعرف على مأساة الحرب العالمية الأخرى في معسكرات الإبادة النازية ثم تأخذ ضحيتها فيها من جديد إلى اليابان في واحد من أجمل أقسام المسرحية وهو القسم الرابع المعنون بـ «المرايا» وترتد إلى أوزاكا وكندا وهيرشيما وتنتقل في الأقسام التالية بين أزمنة متعددة من عام ١٩٤٢ إلى ١٩٨٥ إلى ١٩٧٠ إلى ١٩٩٥ وصولا إلى ١٩٩٧ والجزء الأخير يوشك أن يكون رؤيا يوحنا الخاصة بالمسرحية لأن المسرحية ترتد بنا فيه إلى هيروشيما وتأخذنا إلى المستقبل القريب ١٩٩٧، وتلف هذا كله في عاصفة رعدية تم إخراجها بتمكن مدهش استخدم فيه المخرج شلالات مياه حقيقية وكأن صنابير السماء قد انفتحت على الخشبة بالفعل ودونما أدنى مبالغة أو إبهام وهذا أمر من أصعب الأمور على الخشبة التي ليس بها عادة نظام للصرف والتخلص من كل هذه المياه وليس باستطاعتنا في هذه المراجعة القصيرة الإلمام بكل ما تنطوي عليه هذه المسرحية الملحمية الجميلة من قضايا وتحولات فنية ولكن يكفي هنا أننا قدمنا للقارئ مجرد مدخل إلى عالمها الثري، عله يذهب بنفسه ليرتشف مما ينطوي عليه من تجارب مسرحية وجمالية زاخرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

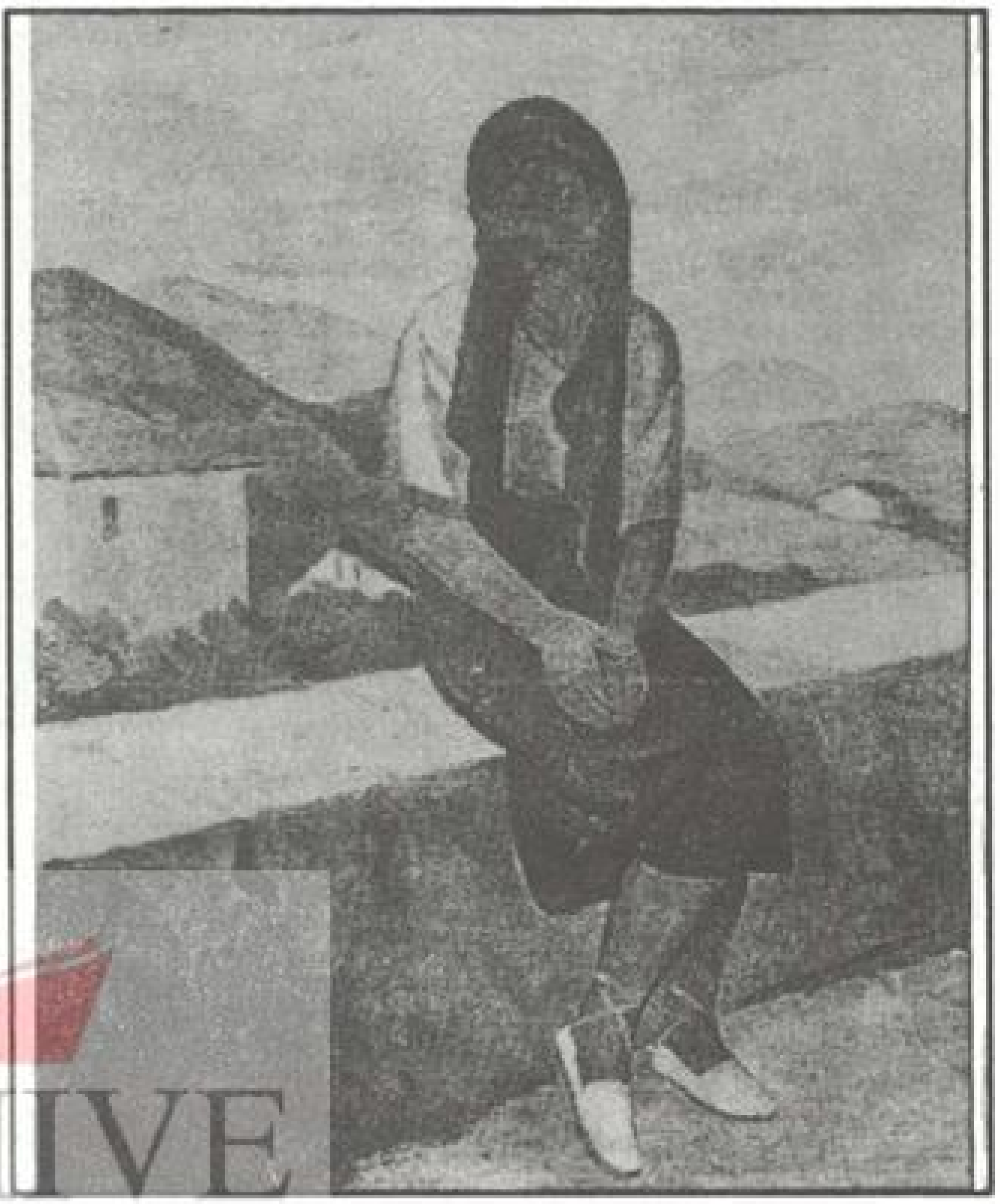
محسن الرملى

الفنانون الإسبان يعودون إلى الواقعية

بعد موت آخر عمالقة الفن الإسبانى سلفادور دالى خلت الساحة الفنية التشكيلية الإسبانية من الأسماء الكبيرة التى لها تأثير عالمى، حيث انطوت بموته مرحلة ذهبية قدم فيها الفن الإسبانى أروع النتاجات والمدارس التى تم اشتقاقها من خصوصية أساليب الفنانين الأفراد الذين استطاعوا أن يفتحوا آفاقًا جديدة خلاقة فى الفن ويحفروا أسماءهم بقوة فى أعالى قمم الخلود... ومن هذه الأسماء: غويا وخوان ميرو وبيلا ثكث وبابلوبيكاسو وسلفادور دالى وغيرهم، وعليه فنحن حين نشير إلى خلو الساحة التشكيلية الإسبانية من الأسماء الكبيرة لا نعنى بذلك عدم وجود فنانين جيدين الآن، ولكننا حين نقول ذلك أنما ننطلق من معيارية قياسهم بتلك الأسماء الكبيرة السابقة.

فى كل الأحوال ورغم سعى جميع الفنانين الإسبان إلى إيجاد خصوصيتهم إلا أن الملاحظ ـ بشكل عام ـ هو العودة بشكل من الأشكال إلى الواقعية بعد أن كان روادهم هم أساتذة التمرد على الواقعية حيث ظهر الفن التجريبى والتجريدى والمدرسة التكعيبية كما فعل بيكاسو، والسريالية كما هى عند سلفادوردالى والرمزية البسيطة العجيبة عند خوان ميرو... ونجد الأجيال التى تليهم ترتكز على الواقعية كأساس محورى يتم عند هوامشه الاشتغال بالتجريب الفنى ووضع لمسات الخصوصية.

إن هذه العودة الكبيرة إلى الواقعية جاءت مدفوعة بعدة عوامل ليس أهمها الجانب المادى، ولكن مايراه البعض من أن النظرة الفردية الجامحة قد قادت الرسم الإسبانى فى عقوده الأخيرة إلى تقديم رؤية فردية ـ أيضًا ـ للشكل الإنسانى وبالتالى الإيغال بتعمية هذا الشكل وتكثيف غموضه ولا ينكر أن هذه



«فتاة جالسة» للفنان راميرو آروه من إقليم الباسك

«أزهار» لوحة طبيعية صامتة للفنانة أولغا ساجاروف

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

النظرة قد لعبت دورًا كبيرًا وجوهريًا فى ميدان الرسم ففجرت الطاقات الفنية وأطلقت كامل توجيهات الاكتشاف ولكنها فى الطرف المقابل راحت تبتعد بهذا الفن عن جمهوره وبالطبع يصحب ذلك كل العوامل المؤثرة الأخرى، ومن هنا كان التفكير بالعودة إلى الواقعية وممارستها فعلاً.

ليس خافيا على أحد أن ساحة الفن التشكيلى الإسبانى تعتبر من أغزر الساحات الفنية فى العالم وأكثرها ازدحاماً بالأسماء والتجارب وتميزها بتواصل المدد الكبير من الأجيال والشخصيات المتتالية ونجد أن الشعب الإسبانى أكثر الشعوب اهتماماً باقتناء اللوحات والتحف وبالحرص على متابعة المعارض وإكثارها ومدوامة زيارة المتاحف وارتياد المهرجانات وإدخال الإبداعات والجماليات والألوان فى مفردات الحياة اليومية: فى العمران، الشوارع، المحلات، الحدائق، الأزياء، الإعلانات، وحتى على أغلفة السلع الاستهلاكية وربما يكون - أيضاً - هو أكثر الشعوب استهلاكًا للفن - إذا جاز التعبير - ويتداخل الرسم، التشكيل واللون فى حياته بشكل يصعب فصله حيث تنتشر النصب والتماثيل فى كل الساحات والمتنزهات الشوارع وعلى رؤوس الأبنية وواجهاتها وفى أنفاق المترو وداخل البيوت والدوائر... إن

إسبانيا هى عاشقة الألوان والمتمرغة فيها دائماً.

إن هذه القـــراءة التعريفية، الأجمالية - هنا - لأفق ميدان الفن الإسبانى الحـــالى ترتكن إلى هذا المؤشر «الواقعية» باعتباره أكثر الجوانب بروزاً فى كل مـــالاحظناه ولذلك أخـذنا جوانب مختلفة من مختلف الأقاليم الإسبانية: مدريد، برشلونة، ملقا، فطلونيـا، الأندلس، الباسك وليون وغـيرها. وتأملنا أعمال أجيال مختلفة من الرسامين المتقدمين - زمنًا - والشباب الجدد وما بينهما من أجيال موزعة، بـل ولاحظنا ذلك حتى فى طابع الأعمال القديمة التى

«أمواج تغمر الزوارق» للفنان ريخوييوس

تم إعادة عرضـها مرة أخرى ولا نبالغ إذا قلنا وحتى فى الأعمال التى تم استقدامها من الخارج.

ونحن حين نحدد ذلك أو نتحدد به نرجـو أن لا نكون قـد ظلمنا التـجـارب المتـميـزة فى امـتـدادات

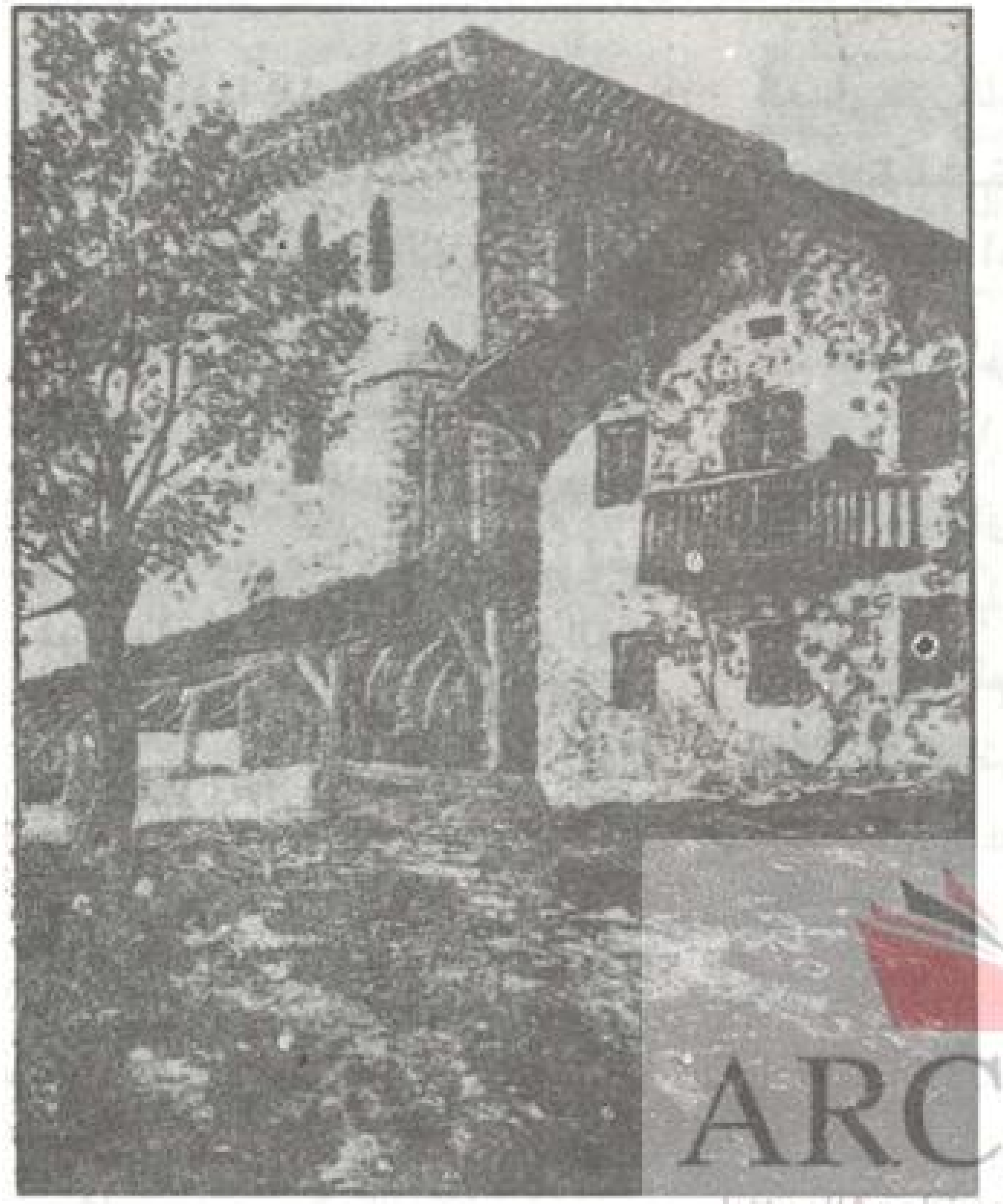
السـوريالية والرمـزية والتجريب والتكعيبية وغيرها فثمة أكثر من فنان تستحق تجاربهم الخاصة الاحترام والوقـوف عندهـا، من هؤلاء نذكـر الفنان ســاورا وباثيلو وتجربة تابيس لما أسماه «بعد المستقبلية»... ان أســمــاء الفنانين فى إسبانيا يصعب حصرها بشكل وافٍ فــهناك المئـات من الرسامين الجيدين فى كل إقليم من أقاليم إسبانيا نذكر كعينات بارزة: البارود يلغادو، فيليكس تورو، رافـائيل ثيدونجا، دانــيـل كينتيرو، روربرت غونثالث فير نـانـدث، ريكارد وماكـارون،

«الكل يتوحد للفنانة الشابة إيزابيل بيار»

«علامات السمك» للفنان مانويل كوليرو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كاس و رمانات» هيلينا ديفيرينو



«برج ايرانديو» للفنان داريودي ريغويوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خوليان نحراوسانتوس، خوسيه كوبو، توماس مارج، فرندو لاتورى، هيلين تاتاى، كارمن كامارا وخوان دى باريو وغيرهم الكثير نأخذ من بينهم الفنان **كريستوبال تورال** الذى يعد فذاً فى اشتغاله الواقعى. ولد تورال فى أقليم الأندلس فى مدينة «قادس» سنة ١٩٤٠ ويطلق على منهجه فى الرسم تسمية الواقعية التعبيرية أو الواقعية المعبرة فهو يعد - الآن - فى طليعة الرسامين الواقعيين الإسبان، يتميز أسلوبه بالطابع الشخصى، الشعرى حيث يسود جو الهزيمة وسرعة الزوال فتحضر فى لوحاته دائمًا : الحقائب والمحطات الفارغة والأشخاص الذين لا يعرفون، إذا ما كانوا على رحيل أو فى عودة.

ويرى **تورال** إن الفنان الجيد ليس الذى يجيد العمل التشكيلى فحسب وانما هو الذى يوحد الرسم «التشكيل» بموضوعه. ولا يرفض تورال رسم «الموديلات» أو «البورتريت» الأشخاص وخاصة أولئك الذين تربطهم به صلة صداقة وليست مناصب وقد عرفت بعض الموديلات التى أبدعتها أنامله - بشكل واسع ومؤثر ومن بينها بشكل خاص البورتريت الذى رسمه للشاعر **خيراردو ديغو** والشاعر «**داماساو الونسو**» فيما وصلت أسعار الموديلات التجارية من ٧ - ١٠ ملايين بيستا.

وفى هذا النوع من الرسم يرى تورال : أن ثمة ثلاثة تصنيفات رئيسية هى : «الأول: هو الذى يجسد الموديل بشكل صرف كما هو والثانى: هو الذى يضفى عليه جمالاً ثم الثالث : وهو الذى يقوم بترجمته وتأويله «تفسيره» رسام معروف آخر هو خوليان غراو سانتوس الذى ولد فى بيئة فنية «خيرونا ١٩٣٧» محاطاً بالألوان والقماش الذى تتحرك رسوماته بين الطباعية الطليعية فى الأسلوب والتى تمتزج بالواقعية حيث الدقة البالغة فى اللون والضوء الذى يسكبه متدفقاً على القماش. يقول الرسام سانتوس فيما هو يرسم بورتريت لزوجته: لابد من معاودة التدقيق فى الوان ملامح الوجه الإنسانى إلى أن يتم تشكيلها مع الوقت فالوجه الإنسانى هو لغز دائماً والذى من الممكن أن لا تحل رموزه. ويعتقد سانتوس جازماً أن الوفاء والإخلاص فى تجسد الموديل لا يعتبر امراً مخالفاً للإبداع فبإمكان الإبداع أن يقى نفسه ويؤكد نوعه الفنى بأكثر منحي عبرالمثابرة والقراءات النفسية والوجودية والجمالية وغيرها. فإن استمرارية العمل على اللوحة سيظهر جوانب متعددة للشخص وهى تتبلور كلما امضيت وقتاً أطول مع اللوحة.

الفنان الآخر انطونيو تابيس «مواليد ١٩٢٤ قطلونيا» أحد عباقرة الفن التشكيلى الأحياء والذى يعده البعض اسماً لامعاً فى تاريخ الفن واكبر رسام إسبانى يظهر فى المنتصف الثانى من هذا القرن حيث يتميز بلغته الفنية المتفردة والخاصة. إنه فنان يرسم لوحاته من أجل دعوة الناس إلى التأمل والتفكير وكان لمعارضه صدى كبير فى باريس ونيويورك أيضاً... ومع أنه فنان متنوع فى تجربته التى من أهم وجوهها ما أسماه بـ «مابعد المستقبلية» إلا انه لا يرفض الواقعية، بل يعود بين آونة وأخرى للرسم الواقعى الذى يعتبره محور العودة دائماً. وهو يرى أن مستقبل العالم لابد وأن يتجه نحو التوحد فى كل شئ مبتدأ بالفن ومنطلقاً من وحدة «القيم الإنسانية» العالمية وتلك إحدى أهم رسالات الفن إلى البشرية : أن يكون هو اللغة المشتركة التى تقود فيما بعد إلى وحدة القيم وحتى وحدة السياسة.

ARCHIVE

فيما يخص الفنان انطونيو لوبث لكل ما يحيط به من يومى وحياتى ومما يتفاعل مع حواسه فيصوره بدقة ومن ذلك رسم جانباً لمدريد ورسم طفلته وثلاجة البيت بما فيها من تفاصيل الموجودات. الأشياء والخطوط الهندسية والتجسم بل وحتى الالتزام بنقل ألوانها الحقيقية كما هى فتبرز فضائله فى التنبيه إلى جمال اليومى المتعلق بحياتنا والذى نسيناه فى خضم الروتين المعيشى.

أما ما يلاحظ على فنانى إقليم الباسك اهتمامهم بالمناظر البانورامية العامة للبيئة التى تحطيهم فينقلون كل ما يدور على ميدانها مهما اتسع فى مساحته وابتعد فى منظوره أو كان دوره فى حركة اللوحة ثانوياً. أنهم يخرجون إلى الطبيعة بتبجيل شديد لمظاهرها فيرسمون بأمواجه وزوارقه وساحله وافقه البعيد، ويرسمون عودة البحارة واستقبال عوائلهم لهم وأجواء الاختفاء والقرية وفرح العيون والدروب والبحر والجبال البعيدة بألوان تلتزم هى الأخرى بايصال الروح الشعبية للأزياء والأشخاص. بل وأحياناً قد يطغى

لون الطبيعة الشاملة إلى حد التوحد بين الأشياء والكائنات فى التجسد بواسطته ومن ذلك نلاحظ لوحة «فتاة جالسة» للفنان راميرو حيث تشترك الفتاة مع البيت، الدكة السماء والجبال بلون واحد متدرج بشكل متداخل مريح.

ولصالح الواقعية أيضاً لاحظنا ظاهرة تحول التسمية من ميدان إلى ميدان آخر فمثلاً : بدل أن تكون الطليعية فى تجاوز السائد من الموضوع وأستباقه نجد معرضاً يقام باعتماده على مواضيع ثابتة ومستقرة سائدة وبسيطة، واقعية ومباشرة ولكنه يحمل عنوان : الطليعية فى اللون ومن ذلك طليعية استخدام اللون الفضى فى أعمال مختلفة وتطبيقه على تشكيلات متباينة يوحدها اللون إلى حد كبير وفى ذلك تمرين وإعلان فى آن واحد لمقدرة الفنان على الإيصال رغم محدداته اللونية المتعمدة.

اننا نجد فى هذه العودة إلى الواقعية عودة للمشاركة فى التفهم للعالم والأشياء والتمتع بجمالياتها وليس بالشكوى والهرب منها أو التشتت أمام عدم فهمها أو التهشم أو حتى افتعال عدم الفهم أحياناً.. ذلك أن هذه العودة تنسجم مع جو الاستقرار الذى يسود أسبانيا منذ ما بعد الحرب الأهلية سنة ١٩٣٩ هذا الاستقرار الذى يقود إلى رسوخ فى الفهم والقيم ويساعد على إيجاد محددات واضحة لرؤية الحياة والتعامل معها ومن ثم تعميق الإحساس بجماليات هذا المستقر والسائد إبتداءاً من المشاهد العامة إلى التفصيلية الصغيرة ومن ذلك رسوم الحياة الصامتة والموديلات وغيرها، بل وأن تواصل هذا الأمر أخذ يتمخض عن طروحات فى السعى نحو بلورة قيم أوسع : إنسانية وكونية ومن ذلك ما نجده فى طروحات تابيس كنموذج من الجيل الأول، وايزابيل بيار - على سبيل المثال - كنموذج من جيل الشباب حيث تتمتع لوحاتها بصفاء الألوان ومباشرتها، ثم الاهتمام بفرزها عن بعضها فرزاً تقريرياً بقصد تجسيد أجزاء موضوعة اللوحة وبعد ذلك الاهتمام بثيمة قوية صريحة كما هو فى لوحتها «الكل يتوحد» حيث نجد مشهداً جميلاً تسير فيه مختلف الحيوانات على تناقضاتها الفطرية... تسير فى اتجاه واحد وبانسجام واطمئنان لبعضها. تفترش أرض خضراء مستقرة وتعلوها سماء صافية تحلق فيها أسراب الطيور بحرية وجمال...

إذا فهذه العودة إلى الواقعية هى عودة الفن إلى جمهوره وإلى دوره الأول كأسلوب تعبير إنسانى ولغة مشتركة لكل البشرية، وبما أن الواقعية تنشغل بموضوعها أكثر من انشغالها بالشكل فإن هذا الحال سيتطلب من الفنان الذى يسعى للتجديد أن يكون جديداً فى رؤيته وأفكاره قبل أن يكون جديداً باشتغاله التشكيلى وهنا سيعود الفن إلى دوره الطليعى فى ريادة مسيرة التحولات العامة ويكن أمل الناس وملاذهم ومتنفسهم وليكون الفن هو مفجر البهجة فى الأرواح ومانح الثقة بالأشياء، مخففاً من قسوة الواقع وكاشفاً عن مواطن الجمال فيه، ومنقباً عن القيمة والمسرة والمتعة ليقدمها للناس.